اليهود والسّينما
فى مصرَ والعالمِ العربىّ

تأليف

أحمد رأفت بهجت

لوجو
الهيئة



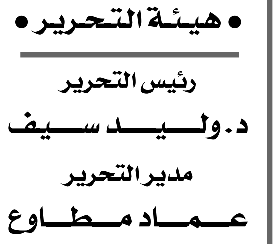
تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

- اليهود والسّينما
فى مصرَ والعالم العربىّ
- أحمد رأفت بهجت
- الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2013م
16٫5 × 23٫5 سم
- تصميم الغلاف:
د.خالد سرور
- المراجعة اللغوية:
أشرف عبدالفتاح
- رقم الإيداع: ١٦٧٩٠/ ٢٠١٣
- الترقيم الدولى: 978-977-718-489-2
- المراسلات :
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالى : 16 أ شارع أمين
سامى - القصر العينى
القاهرة - رقم بريدى 11561
ت : 7947891 (داخلى : 180)
- الطباعة والتنفيذ :
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت : 23904096



73

تعنى بنشر الدراسات المتخصصة فى
الثقافة السينمائية والتليفزيونية



اليهود والسّينما
فى مصرَ والعالمِ العربىّ

المحتوى

مقدمة

فى مقدمة الطبعة الأولى من كتاب "اليهود والسينما فى مصر" ٢٠٠٥ ذكرت أن تعاملى مع هذا الموضوع جاء نتيجة لتلاقى عدة فعاليات ثقافية شهدتها مصر وكانت حافزا حقيقيا لبدء دراسة حول دور اليهود فى السينما المصرية، واليوم يتبعها ظواهر سينمائية جديدة طغت على الواقع الثقافى المصرى والعربى جعلت من الضرورى استكمال نفس الكتاب ليصبح "hاليهود والسينما فى مصر والعالم العربى"، راصدا فيه إنجازات وفعاليات سينمائية كان لها أبلغ الأثر فى تكثيف التحولات المستمرة للعلاقة الجدلية بين اليهود والعرب، ومن ثم فى تشكيل ظواهر تتداعى آثارها فى شتى المجالات المعرفية ذات الصلة بالفنون والثقافة والإعلام خلال العقد الأول من القرن الحادى والعشرين .

ففى تلك الفترة بزغ تعبير مثل "اليهود العرب" وخروجه من حيز التعريف المحصور بين عدد ضئيل من الكتاب والمفكرين اليهود، ليصبح تعبيرا شائعة يتم استغلاله فى هذا الوقت بالذات فى مصنفات إعلامية ودراسات وبحوث سياسية واجتماعية، وسير ذاتية وروايات وأفلام روائية وتسجيلية ومهرجانات فنية، لا ينحصر وجودها فى البلدان التى هاجر يهود البلدان العربية إليها بعد حرب فلسطين، ولكنها ترتبط أيضا بالتيار الثقافى العربى سواء من خلال الترجمة إلى العربية، أو من خلال احتضان الإنتاج العربى المشترك مع يهود الداخل أو الخارج، تلك الظاهرة فى اعتقادى بالغة الأهمية، ولم تنل حقها من الدراسة

والبحث من نقادنا ومفكرينا، مع أننا أحوج مانكون إلى دراستها بعمق، وتأملها فى تدبر وإمعان من خلال نماذج من الافلام والفعاليات التى كان خلفها شخصيات يهودية مثل المخرجة الإسرائيلية – المغربية الأصل "سيمون بيتون"، والمخرج الفرنسى – الجزائرى الأصل "جان بيير ليدو" والمؤلفات والكتابات السينمائية للمؤرخة الإسرائيلية – الأمريكية – العراقية الأصل "إيلا شوحاط"، والأنشطة الثقافية والفنية التى قادها اليهودى – المغربى الأصل "آندريه آزولاى" صاحب فكرة إقامة العديد من المهرجانات السينمائية والثقافية والموسيقية فى المغرب فهو يحمل لقب "نائب رئيس المهرجان الدولى للفيلم بمراكش" منذ دورته الأولى فى سبتمبر ٢٠٠١ وحتى عام ٢٠٠٣ ، والمحرك الأساسى لمهرجان "فاس للموسيقى الروحية" و"مهرجان فاس الدولى للثقافة الصوفية"، وانطلاقا من مسقط رأسه فى منطقة الصويرة بالمغرب نظم المهرجان الموسيقى "كناوة وموسيقى العالم" من خلال جمعية "الصويرة موغادير" التى يترأسها. وفى نفس المنطقة ساهم فى إقامة المهرجان الموسيقى "الأندلسيات الأطلسية" والأهم من كل ذلك سنراه يقف وراء الحركة النشطة فى مجال تصوير الأفلام الأجنبية فى المغرب. كل هذا بالإضافة إلى دوره كمدير لمؤسسة "آنا ليند" الأورومتوسطية للحوار بين الثقافات التى تتخذ منذ عام ٢٠٠٦ مكتبة الإسكندرية مقرًا لها!

وفى تلك الفترة أيضا تصاعد عدد الأفلام التسجيلية الطويلة التى حاولت التعامل مع تاريخ اليهود فى العالم العربى، والتركيز على السير الذاتية لشخصيات يهودية مرموقة، فى ظل واقع يؤكد أنه ليس هناك من وسيلة يمكن بواسطتها للأجيال الشابة العربية أن تدرك معنى أن يعرض فى العالم العربى خلال هذا العقد من القرن الواحد والعشرين فيلما تسجيليا طويلا عن شخصية يهودية، فالمسألة لم تكن مجرد أن اليهود كانوا يعاملون معاملة الأعداء، باعتبارهم عنوانا لكل ماصنعته إسرائيل والصهيونية لفلسطين والعالم العربى، ولكن لأنه لم تكن تخامر أكثر الناس تفاؤلا أية فكرة عن تحطيم هذاالتابو المستمر منذ الأربعينيات، وأن تشهد السنوات الأخيرة تدافع لتلك النوعية من الأفلام فيما يشبه الظاهرة، فمنذ أن أنتجت وأخرجت الأمريكية اليهودية – المصرية الأصل "مارى حلوانى" فيلمها "أحد أفتقده" عام (١٩٨٤) (٢٠ ق) عن نشأتها فى مصر من خلال قصة جدتها "روزيت الحكيم" التى اضطرت للخروج من مصر عام ١٩٥٩ للعيش فى حى بروكلين فى نيويورك، سارت الأمور متمهلة فى تعامل اليهود سينمائيا مع أوطانهم الأصلية، حتى توالى مع بداية هذا القرن ظهور عشرات الأفلام التى جاء إنتاجها متقاربا من الناحية

الزمنية، فظهرت أفلام "أنس بغداد. اليهود والعرب ـ الرابطة العراقية" للمخرج السويسرى – العراقى الأصل "سمير جمال الدين" عام ٢٠٠٢، ويرصد ذكريات وآراء يطرحها ثلاثة كتاب من العراقيين اليهود المعروفين، من الجيل الأول الذى هاجر إلى إسرائيل فى بداية الخمسينيات، وهم شمعون بلاص وسامى ميخائيل وسمير نقاش، وإلى جانبهم يتحدث فى الفيلم موسى خورى، تاجر العقارات السابق، وأيلا حبيبة شوحاط، ثم توالى ظهور أفلام: La Petite histoire des Juifs du Liban وبالعربية (القصة الصغيرة ليهود لبنان) للمخرج الفرنسى (Yves Turquier إيف توركيه) (٢٠٠٧) (٧٧ ق)، "سلطة بلدى" ٢٠٠٧ سيناريو وإخراج المصرية نادية كامل، "The last Jews of Libya بالعربية" آخر "يهود ليبيا" إخراج فيفيان رومانى – دن (٢٠٠٧) ويعرض خلال خمسون دقيقة قصة عائلة الرومانى التى عاشت بمدينة بنغازى والتى تنتمى المخرجة إليها، The Syrian Jewish Community: Our Journey Through History, Episode 2, Coming to America٢٠١١(٩٠ق) بالعربية "الجالية السورية اليهودية: رحلتنا عبر التاريخ، الحلقة ٢، المجىء إلى أمريكا، Jews of Yemen، يهود اليمن، (٢٠٠٩) (١٠٠ ق)، "عن يهود مصر" Jews of Egypt إخراج أمير رمسيس ٢٠١٢ (٥٢ ق)، وعن يهود المغرب قدم اليهودى الفرنسى – المغربى الأصل " كمال هشكار "Kamal Hishcar فيلم " Jerusalem Tinghir" بالعربية "تنغير جيروزاليم" ٢٠١٢ لقد كانت هذه الأفلام بمثابة اختراق لكل المحرمات النفسية قبل الرقابية. ورغم محدودية الجماهير العربية التى شاهدتها، حققت تجاوبا نقديا متعدد الرؤى. مما جعل الأمر يشكل ظاهرة تستحق أيضا الرصد والتحليل.

لذلك تأتى هذه الطبعة لتضيف إلى الطبعة الأولى من كتاب "اليهود والسينما فى مصر" رؤية تحليلية راصدة للمستجدات فى مجال التعامل مع الشخصية اليهودية فى السينما المصرية خلال العقد الأخير، كما نصحب القارئ من خلالها إلى رحلة جديدة لبعض سينمات العالم العربى ودور اليهود فيها كشخصيات سينمائية، وفى هذا الإطار كنا نأمل أن نغطى كافة الأنشطة السينمائية اليهودية فى شتى البلدان العربية، ولكننا لم ننجح فى ذلك، ربما لتضاؤل ومحدودية تلك الأنشطة فى بعض البلدان العربية، أو لعدم توافر المواد والمعلومات التأريخية الراصدة لها، لذلك تقتصر تغطيتنا على السينما فى "المغرب العربى" (الجزائر – تونس – المغرب)، وفلسطين، والعراق. من خلال منظور الكتاب والنقاد فى تلك البلدان فهم الأجدرعلى رصدها وتحليل تأثيراتها فى ظل ظروف سياسية واجتماعية متباينة، رغم وحدة المنظور تجاه الصراع العربى – الإسرائيلى.

ولقد أتاحت لنا التجربة العربية مع الأنشطة السينمائية اليهودية، فرصة اكتشاف الدورالذى لعبه اليسار اليهودى فى مسيرة السينما المغاربية فى ظل ظروف سياسية بالغة الأهمية والحساسية، مما حتم علينا العودة مرة أخرى إلى السينما المصرية لتتبع انعكاسات دور اليسار اليهودى فى مصر وتأثيره على السينمائيين اليساريين المصريين سواء فى مجال السينما الروائية أو التسجيلية، وذلك فى فصل كامل يرصد انعكاسات التجربة حتى بداية الخمسينيات.

كما يهمنا التأكيد على عدة نقاط سبق وأن أشرنا إليها فى مقدمة الطبعة الأولى وهى:

١ - علينا أن نؤكد أن الدراسة تنصرف إلى دور اليهود فى السينما المصرية وليس إلى الديانة اليهودية، وإذا كان ثمة أحكام متحفظة يمكن أن ترتبط بهذا النشاط، فهى تعود إلى طبيعة الرأسمالية اليهودية نفسها خاصة عندما تتحالف مع الاستعمار والصهيونية، بدليل أن ثمة أحداث وشخصيات يهودية نجحت فى أن تفلت من قبضة الصهيونية وأن تلتحم بالشعب المصرى فى آلامه وأفراحه كان التجاوب معها على المستويين الفنى والشخصى عظيما وممتدا والأمثلة سنجدها فى هذا الكتاب ملموسة ومؤثرة .

٢ - أن التعامل مع موضوع "اليهود والسينما فى مصر" يعكس بداية لمواجهة العديد من المشاكل البحثية فى ظل الافتقار إلى المعلومات، وتضرب وتناقض المتاح منها. والأهم من كل ذلك حالة التمويه والضبابية التى فرضت منذ بداية الثلاثينيات على بعض الأنشطة اليهودية واستمرت حتى منتصف الأربعينيات وبشكل عام يمكننا القول أن عدم توافر المعلومات اللازمة قد لا يساعدنا على أن نرصد بشكل متكامل مجمل تلك الأنشطة. ولكن بغض النظر عن ذلك سيصبح ما توصلنا إليه يشكل الكم الرئيسى منها.

٣ - ويستطيع القارئ أن يلاحظ وهو يطالع هذا الكتاب أن ثمة مزاوجة وامتداد لبعض ما حدث بالأمس وما يحدث اليوم رغم ما يبدو من متغيرات فى الأوضا ع السياسية والاجتماعية والاقتصادية.. هناك عودة لاحتكار دور العرض.. ومن يريد شراء أصول الأفلام بأبخس الأسعار وإلى ما لا نهاية، ومن يتعيش على الاقتباس من الأفلام الأجنبية.. ومن يحاول إحياء السينما التجارية فى أدنى صورها.. إلخ. فهل ثمة علاقة بين الأمس واليوم؟ أم أنها مجرد مصادفة؟!!

ولا يسعنى فى النهاية سوى أن أتوجه بالشكر لكل من ساندنى فى تقديم هذا الكتاب وكان لمعلوماته وإرشادته أكبر الأثر فى تكامل المادة المطروحة وأخص من كبار فنانينا: المخرج كمال الشيخ، المخرج حسين حلمى المهندس، والمخرج كمال عطية (رحمهم الله)

ومدير الإنتاج القديم مصطفى جبر ومدير التصوير الكبير سعيد شيمى وكل من تواصل معهم من الفنانين لامدادى بمعلومات حول الموضوع، والمؤرخ الموسيقى فرج العنترى وتحية خالصة لزملائى من النقاد والباحثين: خيرية البشلاوى، محمود قاسم، د. أحمد شوقى عبد الفتاح ومنى البندارى ومحمد عبد الرحمن، وتحية خاصة لناقدنا الكبير أحمد الحضرى الذى كان لكتابه "تاريخ السينما فى مصر" أكبر الأثر فى انطلاقى لإعداد الكتاب بل وكان مرشداً ودليلاً لكثير من المعلومات الواردة فيه.

كما يسعدنى التوجه بعظيم شكرى للكتاب والنقاد الذين استقبلوا الطبعة الأولى بحفاوة نقدية لم تكن متوقعة وكان لها عظيم الأثر فى استمرار تعاملى مع قضية كانت وما تزال لها أهميتها فى مسيرة قضايانا القومية. وأذكر من هؤلاء الأساتذة: رءوف توفيق، محمد العزبى، د. وليد سيف، محمود على ، علاء الدين وحيد، فوزى سليمان، أسامة عفيفى، سعد القرش، أمينة الشريف، هشام لاشين، مجدى عبد العزيز، ضياء حسنى، سمير الجمل، د. سمير محمود، وعلى النويشى وغيرهم .

الله الموفق

أحمد رأفت بهجت

الباب الأول:

صناعة السينما المصرية فى إطار الاحتكار

الفصل الأول
دور العرض.. وبداية الهيمنة

استشعر اليهود منذ البداية مدى أهمية احتكار السينما باعتبارها الشكل الجديد والأمثل من وسائل الترفيه القادرة على تحقيق أهدافهم المادية وأفكارهم الأيديولوجية، ومنذ بداية ظهور الشرائط السينمائية هيمنت مؤسسة فرنسية كان لها خطورتها ونفوذها وهى مؤسسة "باتيه" التى أخذت على عاتقها احتكار السينما فى بداية عهدها، ونجح مؤسسها اليهودى "شارل باتيه" (١٨٦٣ ـ ١٩٥٧) فى فترة لا تزيد عن عشر سنوات فى إنشاء إمبراطورية واسعة كفلت لفرنسا شبه غلبة على السينما العالمية فى سنوات ما قبل الحرب العالمية الأولى، ولا تزال بعض آثارها باقية فى معظم دول العالم إلى اليوم[١].

بدأ "باتيه" وهو ابن جزار فى الأصل عمله فى مجال السينما بعرض فونوجراف أديسون فى المعارض المفتوحة، ثم راح يعمل فى تسويق الأجهزة السينمائية المقلدة، وبتعاملات قاسية لا تعرف الرحمة مع عملائه ومنافسيه على السواء[٢] سرعان ما نجح فى تصنيع المعدات والشرائط الخام ومن ثم إنتاج الأفلام فى أستوديوهاته التى كانت أكبر وأفضل الأستوديوهات تجهيزا فى عصره، كان هذا هو أول نموذج فى مجال السينما يمارس الاحتكار الرأسى الشامل، حيث استطاع باتيه السيطرة على الإنتاج والتوزيع ثم على العرض أيضاً ـ من خلال بناء وامتلاك دور العرض ـ كما كان توسعاً أفقيا أيضا – حيث كان لمؤسسته وكلاء من كافة الأقطار التى تعرض العروض

السينمائية، وهكذا عرف باتيه خلال الفترة من ١٩٠٣ ـ ١٩٠٩ بوصفه المسيطر على صناعة الفيلم فى العالم[٣]، ثم نجح بواسطة تحالفاته مع الشركات الأمريكية اليهودية فى أن يملك حق توزيع الأفلام الأمريكية والأوروبية فى دور عرضه من خلال وكلائه فى أنحاء العالم.

فى عام ١٩٠٥ أقامت شركة "باتيه" الفرنسية قاعة بالإسكندرية باسم "باتيه بالاس" بشارع طوسون فى نفس المكان الذى يشغله اليوم البنك الأهلى، ولما نجحت التجربة نجاحا كبيراً أقدمت الشركة على إقامة دار أخرى فى القاهرة[٤]، ثم انتشرت الدور التى تحمل اسم "باتيه" وأصبح للشركة وكيل دائم فى مصر.

لقد استمرت هيمنة باتيه مع زميله اليهودى الفرنسى "ليون جومون" (١٨٦٤ ـ ١٩٤٦) طوال فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى، وبعد الحرب بدأ تأثيره يتراجع مع ظهور الشركات الأمريكية الكبرى، وإن كان اسمه ظل يتردد مع اسم "جومون" فى السينما الفرنسية وشركات سينمائية أوروبية أخرى مثل "جومون البريطانية" التى كان يسيطر عليها تايكون صناعة السينما الإنجليزية "آرثر رانك".

لم يتلاش تأثير "باتيه" بالنسبة لليهود،فقد كانت تجربته هى النموذج والمثل الذى يجب أن يحتذى فى مجال الاحتكار الأفقى والرأسى بالنسبة لشركات مثل "مترو جولدوين ماير" و"فوكس للقرن العشرين"، وأيضا بالنسبة لليهود فى مصر ولكن فى حدود الإمكانات المتاحة، وفى إطار التبعية للمنجزات التكنولوجية الأوروبية والأمريكية والعلاقات المتشابكة بالرأسمالية اليهودية فى أوروبا.

كانت الرأسمالية اليهودية فى مصر محكمة البناء، وفيما بينها كانت هناك روابط عائلية وانتقلت هذه الروابط والملكيات فى الشركات من عمداء عائلات مثل منشة وهو من أصول فرنسية وحمل الحماية النمساوية[٥] و"موصيرى" وهو من أصل إسبانى ونال فى ظل نظام الامتيازات الرعوية الإيطالية[٦] ويوسف قطاوى وتعود أصوله إلى هولندا وحصل على الحماية النمساوية[٧] إلى أبنائهم أسوة بما انتقلت إليهم من أسلافهم، وهكذا نجد شكلاً متكاملاً من نظام التوارث الرأسمالى.

لقد استطاعت هذه العائلات بجانب عائلات أخرى أقل أهمية مثل عائلات: رولو ومكاوى وسوارس ومزراحى وأسمالون وشيكوريل وكفورى وساسون وبوليتى وجرين وناثان وكوريل وعدس وتوريل وعاداة ونجمان وسمامة وغيرهم من خلال العلاقة باليهود الأوروبيين أن تهيمن على النشاط الاقتصادى فى مصر، وكان طبيعيا أن تتردد أسماء

بعض هذه العائلات عند الحديث عن سيطرة اليهود على العديد من الأنشطة السينمائية فى مصر فى إطار سيطرتها شبه الكاملة على الشركات والبنوك العقارية.

ولكن بالرغم من تغلغل اليهود فى مجالات التوزيع والإنتاج ودور العرض وشركات المعدات السينمائية، علينا أن لا نغفل أنهم لم ينفردوا بذلك وحدهم خاصة فى مجال دور العرض حيث شاركهم أيضاً بعض الأجانب خاصة من اليونانيين من أمثال سبيرو رئيسى الذى كان يمتلك فى القاهرة قبل عام ١٩٤٨ دور عرض: ديانا، رويال، متروبول، ركس، إيديال، بارداى، أوليمبيا. كما لا يجب تجاهل المنافسة الاقتصادية التى كانت قائمة بين الطائفتين اليهودية والمسيحية الشامية فى الثلث الأخير من القرن التاسع عشر حتى منتصف الخمسينيات من القرن العشرين، وكانت سببا فى التوتر الذى ساد بين الطائفتين، إذا اشتغل الشوام فى العديد من المهن المتشابهة[٨] واستطاعوا أن يلعبوا دورا ملحوظا فى مجال امتلاك دور العرض السينمائى، وبرز من بينهم أسماء مثل "كميل رعد" و"إخوان وكيل" وماكس وأرنست نصر، فؤاد حجار وغيرهم.

البنية الأساسية :

فى عام ١٨٩٧ تأسست "شركة التياترات المصرية" "Societe Artistque d. Egypte" وقام بإنشائها اثنا عشر منهم سبعة من اليهود وخمسة من اليونانيين منهم واحد يحمل الجنسية الروسية، وكان اليهود السبعة: أربعة من عائلة منشة وآخر من عائلة روبينو (تحمل جنسية إمبراطورية النمسا والمجر) واثنان من عائلة رولو (جنسية بريطانية) وسوارس (جنسية إيطالية)، ويبدو أن نشاط الشركة كان الاستثمار فى بناء دور العرض المسرحى والملاهى الليلية وما يرتبط بهما من إنشاءات خاصة بالعروض الفنية[٩].

وقد أدرك اليهود أن المنشآت العقارية وعلى الأخص ذات الطابع الفنى لا يمكن أن تزدهر وتتكامل إلا فى إطار مشاريع أخرى للبنية الأساسية، لذلك تأسست شركة "النور والقوة الكهربائية" (١٩٠٦) وانحصر عملها فى مد منطقة الأزبكية بالتيار الكهربائى، وهى المنطقة التى ستشهد فيما بعد أكبر تجمع لدور العرض المسرحى والسينمائى فى منطقة وسط البلد وشارع عماد الدين وحى الظاهر،وقام بتأسيس هذه الشركة سبعة من الأجانب منهم خمسة من اليهود: اثنان من عائلة قطاوى والآخرون من عائلات أسمالون وسوارس وموصيرى[١٠] وفى العام التالى أسست "الشركة المصرية للأعمال الهندسية الصحية" بين سبعة من الأجانب منهم خمسة من اليهود: اثنان من عائلة سوارس وآخر من عائلة بلوم أما الآخران فأحدهما من عائلة باك والثانى من عائلة نجمان.. وفى نفس الوقت شاركت

عائلة قطاوى فى تأسيس شركة "الأوتومبيل والأمنيبوس بالقاهرة" (١٩٠٦) وكانت وسائل هذه الشركة عبارة عن سيارات وعربات ذات دوابٍّ لنقل الركاب فى بعض أحياء شوارع القاهرة(١١).

توكيلات المعدات السينمائية:

ومع ازدياد دور العرض السينمائى مع غزو الأفلام الأوروبية والأمريكية، كانت الخطوة التالية هى قيام الرأسماليين اليهود بإنشاء شركات لاستيراد كل مستلزمات دور العرض السينمائى من آلات عرض وكشافات إضاءة وأجهزة صوت وفحم لآلات العرض وأجهزة تكييف هواء وأدوات كهربائية ومقاعد من طرازات مختلفة(١٢) ومرة أخرى سنجد أسماء لعائلات يهودية شهيرة تستحوذ على التوكيلات الأجنبية لهذه الأجهزة، ومنها عائلات جرين وموصيرى وكوربيل وليفى، ففى عام ١٩١٨ تأسس توكيل جرين التجارى (جاك جرين وشركاه) فى القاهرة والإسكندرية لتوزيع آلات العرض من ماركات مختلفة وكل ما يتعلق من أجهزة السينما والمقاعد، وتكونت شركة موصيرى وكوربيل لتوكيلات كلفينيتور ويورك لتكييف الهواء، وأسس إيزادور ليفى شركة باسمه كوكيل لشركة لورين بباريس وأجهزة للعرض والصوت بالإضافة إلى فروع الشركات اليهودية الكبرى فى مجال الأجهزة السينمائية والمواد الخام لتصوير الأفلام مثل "وسترن إليكتريك"، "فيليبس"، "كوداك" إلخ.

شبكة لدور العرض :

وكان من أهم القطاعات التى حرصت الرأسمالية اليهودية على السيطرة عليها قطاع دور العرض، فبعد أن صدرت لائحة المحلات العامة عام ١٩١١ كانت سينما "جوزى بالاس" التى أسسها إيلى موصيرى عقب صدور اللائحة هى النواة الأولى لتكوين أول شركة لدور العرض فى مصر وهى شركة "جوزى فيلم" تحت إشراف جوزيف موصيرى(١٣) وقد امتلكت وأدارت عشر دور عرض فى الإسكندرية والقاهرة وبورسعيد والسويس(١٤).

ولم يكن غريبا أن يواكب تأسيس شركة "جوزى فيلم" قيام فرد آخر من عائلة موصيرى وهو "جاك موصيرى" بتأسيس أول فرع للمنظمة الصهيونية والحصول على تأييد كافة الطوائف الأشكنازية السفردية، كما يقوم ألبرت موصيرى بإصدار مجلة "إسرائيل" المعبرة عن أنشطة الحركة الصهيونية فى مصر"(١٥).

وقد شهدت شركة "جوزى فيلم" فى نهاية العشرينيات ارتفاعا ملحوظا فى معدلات الربحية وزاد رأسمالها من ٤٠٠٠ جنيه إلى ١٠٠,٠٠٠ جنيه(١٦) وقد استمر جوزيف موصيرى فى إدارة الشركة حتى وفاته عام ١٩٥٣ ليصفه جاك باسكال فى مجلة سينى

فيلم بأنه: "أول من عمل فى التوزيع واستغلال دور العرض السينمائى بعد الحرب وكان حتى سنة ١٩٣٠ أقوى شخصية تعمل فى صناعة السينما المصرية"(١٧).

كذلك نشطت شركات أخرى عن طريق سيطرتها على العديد من دور العرض فى القاهرة والإسكندرية ومنها "شركة إخوان بوليتى" (إيلى، إيزاك، رالف بوليتى) التى تأسست عام ١٩٢٨، ولم يقتصر دورها على المشاركة مع مويز ليفى فى امتلاك دور العرض السينمائى (الكورسال الصيفى والشتوى ولوكس ـ القاهرة) وفريال (الإسكندرية) وراديو (القاهرة والإسكندرية) إنما تجاوزه إلى استيراد وتوزيع الأفلام الفرنسية والأمريكية فى القطر المصرى، وكان عميدهم إيلى أ. بوليتى من أكبر رجال الأعمال فى مصر وخاصة فى الإسكندرية. أسس شركة "أراضى البناء المصرية" وشركة "التأمين التجارى" وكان يمتلك ويدير عدة جرائد ونشرات بلغات مختلفة مثل "النشرة السنوية للشركات المصرية" و"دليل القطن المصرى" و"دليل الصناعات المصرية" وهى جريدة يومية، وجريدة "المصرى" اليومية بالإضافة إلى توكيلات لشركات ومعامل أدوية أجنبية وسلع أخرى..(١٨).

ويشير أنس مصطفى كامل فى كتابه "الرأسمالية اليهودية فى مصر"(١٩) إلى أن إيلى بوليتى كان واحداً من الرأسماليين اليهود الذين كانوا على علاقة بالقوى النازية منذ أواخر الثلاثينيات للضغط على السلطة البريطانية فى مصر، وكانوا "يحرضون العمالة اليهودية فى محلاتهم من البورجوازية اليهودية الصغيرة على ممارسة أعمال البلطجة ضد المنشآت البريطانية، وخاصة من الجناح الذى سمى "بالصهيونيين التصحيحيين" وهم تلامذة جابوكوفسكى الأب الروحى للعصابات الإرهابية فى مصر وفلسطين".

وبيانات تلك الفترة تكشف عن مدى توغل اليهود بكافة جنسياتهم فى مجال ملكية دور العرض السينمائى بالإضافة إلى أنشطة سينمائية أخرى، سنجد على سبيل المثال أن الإيطالى اليهودى سولى بيانكو فى وقت ما كان هو الموزع الوحيد لإنتاج شركة أيجل ليون الأمريكية فى الشرق الأوسط وفى نفس الوقت كان يمتلك دور عرض ميامى (صيفى وشتوى) وفمينا وهى من دور الدرجة الأولى فى وسط البلد، بينما سنجد الفرنسى الأصل أرمان جيرار يتوغل فى إحياء القاهرة الشعبية ليمتلك فيها أكثر من عشر دور عرض من الدرجة الثالثة فى أحياء مثل "روض الفرج"، "السيدة زينب"، "الظاهر"، "الخليج المصرى"، "القلعة"، فى نفس الوقت كان يمتلك منذ عام ١٩٣٤ شركة لاستغلال الأفلام فى الشرق.

ويتربع على عرش دور العرض فى الإسكندرية إيلى لطفى الذى كان يملك حتى بداية

الخمسينيات ١٢ دار عرض هى "ريو" (صيفى وشتوى) الهمبرا، ركس، ريتس، ستار، قيس، كليوباترا، كونكورديا، ليدو، ماجستيك (صيفى وشتوى) ويقترب عدد مقاعدها من ١٥,٠٠٠ مقعد.

ورغم أن نسبة اليهود فى عواصم الأقاليم فى مصر لم تكن تتجاوز نسبة الـ٤٪. فإن تواجدهم كأصحاب دور العرض كان مؤثرا فى بعض المناطق، مما يفسر معايير التعامل بين المصريين والطوائف المختلفة، حيث التسامح هو السمة التى غلبت على نظرة المجتمع المصرى، ومن أبرز الأسماء اليهودية التى امتلكت دور عرض فى الأقاليم: ديفيد دانيليان والذى كان أكثر اليهود توفيقا فى الوجه القبلى، فقد امتلك خمس دور عرض فى جرجا وبنى مزار والأقصر، بالإضافة إلى دارين صيفيتين فى كل من القاهرة والإسكندرية، وإيزادور ليفى صاحب دور فى المنيا ومغاغة والسويس بالإضافة إلى امتلاكه لشركة لمعدات السينما سبق وأن أشرنا إليها،وجوزيف جرونشتين الذى انتشرت الدور التى يملكها فى الوجه البحرى، وتركزت فى منطقة الدلتا حيث كان يملك سينما الأهلى فى ميت غمر، و"الشعب" فى كفر الدوار، و"هرمس" فى كفر الزيات، و"الأهلى" فى دمنهور، وكان يسعى قبل عام ١٩٤٨ إلى الفوز بحق استغلال سينما البلدية فى طنطا بعد محاولات لإقصاء مستغليها المصريين[٢٠].

السيطرة على استيراد الأفلام الأجنبية :

كانت مصر قبل عام ١٩٤٨ مركزا لاستيراد وتوزيع الأفلام الأجنبية فى الشرق الأدنى والأوسط[٢١] وكان يوجد بها بخلاف فروع الثمانى شركات الأمريكية الكبرى موزعون يعملون لشركات يهودية استحوذت على أبرز الإنتاج الأمريكى والأوروبى فيما يشبه الاحتكار الكامل[٢٢].

وبغض النظر عما كانت تحققه تلك التوكيلات أو الفروع من أرباح طائلة فإن قدرتها على استيعاب الإنتاج العالمى بكافة اتجاهاته جعلها قادرة على اجتذاب ملايين البشر سواء من أبناء المنطقة أو من الطوائف الأجنبية المقيمة فيها، وما يعكسه ذلك من قدرة على نشر الأفكار التى تريدها. وإعطاء الأولوية فى عرض الإنتاج السينمائى المتميز لدور العرض التى يهيمن عليها اليهود دون غيرهم أو من يساير توجهاتهم، مما تسبب فى ضربات قاصمة لمشاريع سينمائية مصرية فى مجال دور العرض، وقفت هذه الاحتكارات ضدها وعملت على عرقلة مشاريعها فكان مصيرها الإفلاس أو الاستسلام٧!!

غير أن الصورة تفاقمت فى أعقاب الحرب العالمية الثانية مباشرة، ففى موسم ١٩٤٥ ـ ١٩٤٦ السينمائى شهدت الأفلام المستوردة من الولايات المتحدة وأوروبا نموا سريعا، وإن احتفظت مصر بنمو فى إنتاجها السينمائى عن بقية بلدان الشرق الأوسط، ولكن الفيلم المصرى داخل مصر نفسها تميز بضآلة نصيبه من دور العرض الجيدة إذا قورن بنصيب الأفلام الأمريكية والأوروبية التى بلغ عددها سبعة أضعاف الإنتاج المصرى فى هذا الموسم:٢٦٦ من الشركات الأمريكية الكبرى، ٨٤ من الشركات الإنجليزية والفرنسية والإيطالية إلخ، فى مقابل ٥٢ فيلما مصريا[٢٣].

لقد احتكرت الأفلام الأمريكية معظم دور العرض المميزة داخل مصر، فبينما وصف البعض هذا الاحتكار بتعبير "أن السينما الأمريكية تتزعم السوق فى مصر"[٢٤] كان البعض الآخر يرى أن أمريكا عن طريق الشركات الأمريكية للسينما ـ وجميعها يملكه اليهود ـ أعلنت حربا هجومية سافرة على صناعة السينما المصرية والأفلام المصرية ـ فى نفس الدولة المصرية وعلى مرأى ومسمع من المصريين ـ يساعدهم فى ذلك أصحاب دور العرض من اليهود والأجانب بل وأحيانا من المصريين أنفسهم.

وفى الموسم الشتوى ١٩٤٨ الذى أعقب حرب ١٩٤٨ كان يمكن تقسيم دور العرض فى القاهرة إلى قسمين: قسم لعرض الأفلام المصرية ويشمل دور عرض: "أستوديو مصر"، "رويال"، "الكورسال" و"لوكس" و"جوزى" (كوزمو) أما القسم الثانى من دور العرض وهو الذى يعرض أفلاما أجنبية فكان يشمل:[٢٥]

سينما كايرو: تخصصت لعرض أفلام شركة فوكس.

سينما ديانا: تخصصت لعرض أفلام ر.ك. او راديو وأفلام شركة لندن.

سينما مترو: لإنتاج شركة مترو جولدوين ماير.

سينما ميامى: لإنتاج شركة بارامونت وايجل ليون الأمريكية.

سينما اورا: لإنتاج إخوان وارنر ويونيتد ارتست الأمريكية.

سينما ريفولى: لإنتاج ايجل ليون الإنجليزية ويونيفرسال الأمريكية بالتبادل.

سينما أوديون: لعرض الأفلام الفرنسية.

سينما متروبول: لعرض الأفلام الإيطالية.

اتحاد لأصحاب دور العرض :

وحتى تتكامل الدائرة تم فى مدينة الإسكندرية فى عام ١٩٢٧ الإعلان عن تكوين أول غرفة للسينما كان جوزيف موصيرى صاحب شركة جوزى فيلم نائبا لرئيسها وكان يدعى دومرتو، وكان من الأهداف المعلنة لهذه الغرفة:[٢٦].

١ ـ اتحاد وتضامن الأعضاء.

٢ ـ تركيز الدفاع عن المصالح المشتركة للاتحاد.

٣ ـ تمثيل الصناعة السينمائية أمام السلطات والحكومة.

٤ ـ إعداد اللوائح والتشريعات اللازمة.

٥ ـ رفع وتحسين تذوق السينما !! وممارستها فى مصر وسوريا وفلسطين. وإعداد العاملين فى المهنة وتأهيلهم من كهربائيين وملاحظى وموظفى شباك التذاكر.

ولعل الهدف الخامس يوضح لنا أن الغرفة المذكورة لم تكن تسعى إلى مساندة صناعة سينما مصرية كانت تحبو لتقدم أول أفلامها الطويلة "ليلى" لعزيزة أمير والذى عرض فى نهاية عام ١٩٢٧، وإنما كان الهدف هو تنظيم العمل فى دور العرض السينمائى فى دائرة الاحتكارات سواء الأوروبية أو الأمريكية داخل مصر ومنطقة الشام.

ويبدو أن اقتناع اليهود بهيمنتهم على عروض السينما فى مصر، كان دافعا لهم لإنتاج فيلم بعنوان "السينما فى مصر" أخرجه عام ١٩٢٤ سكرتير هذا الاتحاد فيما بعد رينيه تابوريه، وأما إنتاجه فقد تكفل به المليونيران اليهوديان زغيب والبارون منشة الذى شارك من قبل مع أفراد أسرته فى تأسيس "شركة التياترات المصرية" وقام أحد أفراد عائلته بتمثيل شركة كولومبيا الأمريكية فى مصر والسودان وفلسطين وسوريا والعراق وإيران وباقى ما عرف بمنطقة الشرق الأولى.

وفى عام ١٩٣٥ طرحت فكرة إنشاء نقابة تجمع أصحاب ومديرى دور العرض فى مصر، ولكن لم يقدر لهذه الفكرة أن ترى النور بسبب رفض اليونانى سبيرو رئيسى لها : كان فى ذلك الوقت يملك كما ذكرنا ثمانى دور عرض ولا يرفض الفكرة فى حد ذاتها، ولكنه يفضل أن لا ينضم إلى مثل هذه النقابة[٢٧] ويبدو أنه كان على وعى بما يمكن أن ينتظره من الأغلبية اليهودية فى هذا المجال !

وفى نهاية الأربعينيات أثيرت مرة أخرى فكرة ضرورة وجود نقابة لأصحاب دور العرض لتواجه بعض الطلبات التى كانت بالنسبة لهم غير معقولة بل وشاذة[٢٨] ففى أوائل حرب ١٩٤٨ رؤى فرض ضريبة خاصة قدرها خمسة مليمات على كل تذكرة دخول لمدة يوم واحد فقط تذهب حصيلتها إلى جمعية الهلال الأحمر، ولما كانت النتيجة باهرة بالنسبة لمن تحصل لصالحهم الضريبة، فقد رؤى جعلها لمدة سبعة أيام، وبالرغم من اعتراض أصحاب دور العرض وفى مقدمتهم سولى بيانكو صاحب سينما ميامى الذى طالب بعدم قبول هذه الضريبة[٢٩].

وكان طبيعيا أن يكون لهذه الضريبة بالذات عبؤها المعنوى قبل المادى بالنسبة لهم، ولكن الأمور أصبحت بالنسبة لهم أكثر خطورة عندما طالبت وزارة الشئون الاجتماعية بتخفيض ثمن التذاكر، بحجة أن الجمهور ليست لديه القدرات المادية الكافية لدخول دور العرض، نظرا لارتفاع أسعارها، وطالبت أيضا بإيقاف حفلة الساعة العاشرة والنصف صباحا لأن الطلبة والتلاميذ يتركون دور العلم للذهاب لمشاهدة الأفلام.

هنا بدأت المحاولات الجادة لتحقيق فكرة الاتحاد، ولكن يبدو أن ارتباك الأوضاع السياسية فى تلك الفترة حال دون تحقيقها، حتى عقد فى نهاية عام ١٩٥٣ اجتماع لأصحاب وشاغلى دور العرض فى نقابة السينمائيين لإجراء انتخابات لتكوين مجلس إدارة نقابة أو اتحاد أصحاب دور العرض فى مصر، وفاز فيه ثلاثة من اليهود هم: ديفيد دانيليان وإيلى لطفى وجوزيف جرونشتين[٣٠].

شركات الدعاية والإعلان :

وشهدت مصر تكوين شركات إعلانية كبيرة لها خطورتها ونفوذها ، شركات تحمل اسم مصر تتستر خلفه وهى فى الحقيقة شركات يهودية أوروبية لحما ودما، تأسست بأموال الأجانب واليهود، وعاشت فى مصر سنوات طويلة حتى استفحل احتكارها لهذا المجال، كان فى مقدمة تلك الشركات "الشركة المصرية لنشر الإعلانات" التى تأسست عام ١٩٠٦ من سبعة من الأجانب ومن هؤلاء السبعة أربعة من اليهود، منهم ثلاثة من عائلة فيشر وهى عائلة يهودية من المجر أما الرابع فمن عائلة قطاوى[٣١].

ويبدو أن شركة الإعلانات الشرقية كانت امتداداً للشركة المصرية للإعلانات، فقد تحكمت هى الأخرى فى كافة الصحف والمجلات واحتكرت عرض الإعلانات فى دور السينما المصرية والأجنبية على السواء، وواجهات الشوارع والميادين والمحال الكبرى التى يتم ترميمها، وقد وصفت هذه الشركة فى أعقاب حرب ٤٨ بأنها "الشركة اليهودية التى تسيطر على معظم الصحف والمجلات المصرية والعربية وتحول بين الرأى العام العربى وبين بلوغ أعز أمانيه فى الاتحاد على الحق والحرية بمختلف الأساليب الصهيونية"[٣٢] ومع ذلك سنجد الصحفى الكبير حسن إمام عمر يرى أن : " هناك ثلاثة يهود كان لهم فضل كبير على الصحافة فى مصر وهم أتشيمان فى الأهرام وألبيرانكونا فى دار الهلال وحكيم الذى أسس شركة الإعلانات الشرقية"[٣٣].

امتيازات محلية ودولية :

إن الرأسمالية اليهودية لم تكن فى أغلبها مصرية سواء فى جذورها أو استمرارها، بل ولم تحاول أن تتمصر حتى حينما عرض عليها ذلك[٣٤] وكان التمصير بالنسبة لأقلية منها يكاد يكون منة وهبة للمصريين تستحق الشكر والعرفان ولوحات الشرف، ولعل التحية التى نشرتها مجلة "فن السينما" فى ما يقرب من ٢/ ٣ صفحة فى العدد ١٢/ ١١/ ١٩٣٣ إلى الروسى الأصل ألكسندر أبتكمان صاحب شركة أبتكمان وسينما تريومف تحت عنوان "لوحة شرف" تعكس لنا كثير من الدلالات،فالمجلة تحيى أبتكمان لسببين: الأول لأنه تجنس بالجنسية المصرية، والثانى لأنه كان وسيطا بين شركة السينماتوغراف المصرية وشركة وارنر لتعرض الأولى أفلام الثانية فى سينما رمسيس، وقام بهذه الخدمة دون مقابل[٣٥] وهو ما يعنى أنه كان استثناء فى تجنسه بالجنسية المصرية أو فى مساعدته بدون مقابل الشركة مصرية لدور العرض التى نجحت الأيادى الخفية – كما سنرى فى سطور تالية – إلى دفعها للإفلاس.

وحتى القطاعات الرأسمالية التى كانت مصرية من البورجوازية المتوسطة والصغيرة اليهودية تبرأت من جنسيتها المصرية واقترنت بالرعويات الأجنبية ولم تتمصر إلا حينما اضطرت لذلك بعد إسقاط الجنسية العثمانية منها عام ١٩٢٣[٣٦]، وبالتالى لا يمكن الحديث عن مشاريع الرأسمالية اليهودية بكافة طبقاتها إلا فى إطار قوانين الامتيازات والحماية والمحاكم المختلطة والتى بدأت تتقلص منذ عام ١٩٣٧ مع قانون إلغاء الامتيازات ثم قانون ١٩٤٧ المنظم للشركات على أساس ٧٥٪ من الإدارة العليا من المصريين و٩٠٪ من المصريين (وهو ما تحايلت عليه الرأسمالية اليهودية بالاعتماد على اليهود المصريين وبعض الطوائف الأخرى)[٣٧].

ويشهد عام ١٩٣٢ مفارقة مهمة، فعندما قررت الحكومة المصرية زيادة ضريبة الملاهى على دور العرض السينمائى والمسرحى حدث العديد من الأزمات الدبلوماسية على صعيد العلاقات المصرية الأجنبية، فالمفوضية الأمريكية فى مصر أبلغت وزارة الخارجية احتجاجاً كتابيا أعقبته برجاء أن تعيد النظر فى قيمة الضريبة على ثمن التذاكر! ولم يقتصر الأمر على الاحتجاج الأمريكى، فقد نشرت مجلة الكواكب تحت عنوان "احتجاجات دولية" : "أن فرنسا واليونان قد احتذتا حذو أمريكا فى الاحتجاج. وقد أحيل احتجاجها أيضا على حضرة صاحب السعادة (عبد الحميد بدوى باشا) رئيس لجنة قضايا الحكومة ليفتى بالرأى الذى يراه"[٣٨] ومن هذه المواقف يستطيع القارئ أن يتتبع مدى المساندة التى تحققت لأصحاب دور العرض سواء من اليهود أو الأجانب.

سينما الحى.. ومخيم الأغلبية اليهودية

عاش اليهود فى مصر حياة اجتماعية متواصلة.. وكانت أماكن استقرارهم فى مدن مصر الكبرى: القاهرة والإسكندرية وعواصم الأقاليم، ففى عام ١٩٤٧ بلغت نسبة استقرارهم فى مدينة القاهرة ٦٤٪ وفى الإسكندرية ٣٢٪ وباقى مدن المحافظات ٤٪ وذلك من مجمل مقدار تعداد مصر العام لسنة ١٩٤٧،وبقيت هذه النسبة قائمة حتى عام ١٩٦٠[٣٩].

وقد استوطنت الأكثرية اليهودية التى عاشت فى القاهرة فى أحياء معينة مثل: "الظاهر"، "عابدين"، "الأزبكية"، "مصر الجديدة" ما عدا ذلك لا يوجد إلا عشرات فى أماكن متفرقة وتقترب مكانيا من هذه الأحياء.

منذ بداية العقد الثانى من القرن العشرين توجهت أنظار الطليعة اليهودية فى مجال إنشاء دور العرض السينمائى إلى حى "الظاهر" والمناطق المحيطة به باعتباره أحد مراكز اليهود الرئيسية فى مدينة القاهرة وخاصة من أبناء الطبقة المتوسطة. للدرجة التى جعلت أديبنا إحسان عبد القدوس يصفه فى إحدى رواياته بأنه "مخيم الأغلبية من السكان اليهود"[٤٠].

كان لدور العرض السينمائى نشاط بارز فى الترويج للفكر الصهيونى خاصة بين سكان منطقة الظاهر التى شهدت سباقا لافتا للنظر فى مجال إقامة دور العرض السينمائى بدأت بدارين هما :

"سينما توغراف بالاس" و"سينما توغراف المنظر الجميل" عام ١٩١١[٤١] ووصلت عام ١٩٤٧ إلى ما يقرب من عشر دور عرض جميعها بين الدرجة الثانية والثالثة مثل: رمسيس وريالتو (الصيفى والشتوى) فليرى. فيكتوريا،بارك،الظاهر،كارمن، الأهرام، شريف وأغلبها كان يملكه أو يشرف عليه مجموعة من أصحاب دور العرض اليهود من أمثال أرمان جيرار، أ. ج. كوهين.

علما بأن التمهيد للدور السياسى لسينما الحى فى الظاهر والمناطق المحيطة مثل "السكاكينى" و"العباسية" و"الفجالة" بدأ مع المؤتمر اليهودى العاشر الذى عقد فى بازل فى أغسطس عام ١٩١١ والذى أعلن فيه أن المسألة اليهودية لا يمكن أن تحل إلا بالهجرة إلى فلسطين،من هنا أصبحت وظيفة دور العرض السينمائى خاصة فى مناطق تجمع اليهود لا يختلف عن وظيفة المدارس الإسرائيلية والمكتبة اليهودية فى القاهرة وقبل كل ذلك المعابد اليهودية التى شيد أربعة منها فى الظاهر والسكاكينى.

ترصد جريدة الأهرام بداية رد الفعل فى تحقيق نشرته عام ١٩١٢ وفيه يعبر أحد اليهود عن تقدم الصهيونية فى مصر فقال: "دعيت إلى حضور اجتماع صهيونى بسينماتوغراف بالاس فى الظاهر فذهبت، فصادفت ما يفوق ما كنت أتوقعه، حتى أنى بعد أن كنت مرتابا فى نجاح مساعينا صرت متأكدا بل ضامنا تحقيق آمالنا"[٤٢]،وأشار كاتب آخر إلى تزايد النشاط الصهيونى فى مصر، وكيف أن مندوبى الصهيونية يمرون على المدارس الإسرائيلية لإلقاء دورس عن حقيقة الصهيونية،وما يجب على كل إسرائيلى عمله لتنشيطها ومساعدتها[٤٣]، وكتب صهيونى عن ازدهار الصهيونية فى أوساط اليهود فى مصر، فأشار إلى حفل افتتاح المكتبة اليهودية بالقاهرة، واعتبره دليلا على أن إسرائيلى مصر بدءوا يستيقظون من عميق كراهم، ويلتمسون الحياة غير مكتفين بالوجود، لأنه يجب على اليهود أن يعودوا إلى حظيرة الهوية أولاً[٤٤].

وإذا كانت سينماتوغراف بالاس بالظاهر قد استوعبت فى بداية القرن العشرين المؤتمرات الصهيونية بكل ما تحمل من أفكار وأهداف، فإنها مع باقى دور العرض التى كانت تهتم بعرض أفلام شركتى "باتيه" و"جومون" الفرنسيتين استوعبت كل إنتاج الشركتين المتفاعل مع المخططات الصهيونية المعلنة وغير المعلنة، ففى بداية عام ١٩١١ شهدت هذه الدورة بالإضافة إلى الأفلام الاجتماعية والكوميدية. الأفلام ذات التوجه الصهيونى المباشر مثل "أستير منقذة الإسرائيليين" "خروج بنى إسرائيل فى مصر" "يهوديت التى قطعت رأس اليغانا" "داوود وجوليات" "ابنة يفتاح" الخ[٤٥].

كان التخطيط الصهيونى فى التعامل مع هذه المناطق السكانية واعيا لكل متطلبات المرحلة، لذلك لم يكن غريبا أن يظهر فى منطقة الظاهر فى ذروة الصراع العربى ـ الإسرائيلى عام ١٩٤٨ العديد من الصهاينة الذين صنعوا كل القنابل التى انفجرت فى إحياء أخرى لا يسكنها اليهود، وأرشدوا من خلال أنوار البطاريات طائرات إسرائيل إلى قلب القاهرة، وزيفوا جوازات السفر واختزنوا قطع النقود الصغيرة، ورسموا خطط التهريب بكافة أنواعه: تهريب الحشيش، الذهب، الناس، الأسرار[٤٦].

فإذا انتقلنا من القاهرة إلى الإسكندرية، فسنجد أن مسرح الهمبرا فى حى الرمل والذى شيده عام ١٩٠٧ بينتوكونيلياتو ـ وهو يهودى من أصل إيطالى ـ كان قبل أن يتحول إلى دار عرض سينمائى ـ مسرحى ملتقى المؤتمرات الصهيونية بداية من الاجتماع الذى ضم ٨٠٠٠ يهودى وقاده جاك موصيرى بعد أيام من نجاح الزعيم الصهيونى حاييم وايزمان فى تحريك المليونير اليهودى روتشيلد للحصول على وعد بلفور[٤٧].

لذلك كان من الطبيعى أن تجعل عائلة موصيرى الصهيونية دور العرض السينمائى التى تملكها من خلال شركة "جوزى فيلم" فى الإسكندرية وسيلة لاستكمال الرسالة الدعائية للصهيونية، وكانت الأولى للأفلام الصهيونية الأوروبية والأمريكية.

يرصد أحمد الحضرى فى كتابه " تاريخ السينما فى مصر " [٤٨] العديد من الأفلام التى قدمت فى هذه الدور فى أعقاب إعلان وعد بلفور عام ١٩١٧ حتى نهاية العشرينيات ومن نماذجها: "المستوطنات اليهودية فى فلسطين" "سفر الخروج"، "اليهودى التائه"، الجزء الأول من فيلم "باراباس"، "قمر إسرائيل"، "حياة العبرانيين"، "عبور البحر الأحمر"، "غرق جيوش فرعون بعد عبور العبرانيين"، "الأسيرة التى أصبحت ملكة"، "ويصفه إعلانه بأنه: "رواية تاريخية عظيمة تطهر منها عظمة التاريخ العبرانى ومرور العبرانيين بصحراء الشام بعد عبورهم البحر الأحمر بأنه من الله لنبيه عليه السلام وغرق الفراعنة فى اليم"، "بن هور" (١٩٢٩)، "مغنى الجاز" (١٩٢٧) أول فيلم ناطق ويروى قصة مغنى يهودى يبحث عن الشهرة فى مسارح نيويورك بينما يحاول والده الحاخام أن يجعله خليفة له كمنشد فى المعبد اليهودى، "بئر يعقوب" ويوصف بأنه دراما الهجرة اليهودية إلى فلسطين، "بعيدا عن الجيتو" دراما من آداب اليهود وأخلاقهم.

وقد شهدت المرحلة التى أعقبت ظهور الفيلم الناطق نشاطا ملحوظا من جانب الأستوديوهات الأمريكية والأوروبية لتقديم الأفلام الصهيونية ومن معاد القول وتكراره أن تتوقف أمام الكم الضخم منها الذى عرض فى دور العرض المصرية، ولكن ما يهمنا هنا هو موقف المتفرج المصرى منها، فلعله مما يثير الأسف أن المثقف المصرى لم يلتقط الأبعاد الصهيونية لتلك الأفلام ومثال على ذلك ما كتبه السيد حسن جمعة عن فيلم "بن هور": تدور أحداثه حول اضطهاد الرومانيين لليهود واستيلائهم على بيت المقدس فى عهد المسيح[٤٩]،وفى مقال آخر يصفه بأنه: "يصور لنا أبرع تصوير ما كان يقاسيه أهالى فلسطين من أهوال فى عهد الرومان، ذلك العهد الذى نقله المخرج فريدنبلو فى شريطه هذا نقلا يدل على نبوغه وتفوقه فى الإخراج[٥٠].

أما المتفرج المصرى فكان فى أفضل الأحوال يتحفظ على هذه الأفلام أو على الدعايات المصاحبة لها إذا استشعر فيها ما يمس مشاعره الشخصية بشكل شديد الذاتية والمباشرة.

ربما نستدل من الدعاية التى صاحبت عرض "بن هور" فى مصر بعض الدلالات. فقد أراد مدير سينما محمد على (مسرح سيد درويش الآن) التابعة لشركة. "جوزى فيلم" فى

الإسكندرية أن يجدد فى الإعلان عن الفيلم، فاحضر عددا من الحمير البيض وألف منها موكبا يسير فى شوارع المدينة وعلى كل حمار كتب عليه "الأغبياء فقط لا يذهبون إلى سينما محمد على" وكانت هذه الدار التى يديرها جوزيف موصيرى تعمل لحساب شركة "جومون" الموزعة للفيلم. فبعث أحدهم بشكوى إلى الشركة يحتج فيها على هذه الطريقة فى الإعلان التى اعتبرها صاحب الشكوى مهينة للجمهور. فلما بعثت الشركة إلى مدير السينما تستفسر عن هذه الشكوى بعث إليها ببرقية يقول فيها:

"وصل إيراد سينما محمد على فى الأسبوع الأول إلى ٩٠٠ جنيه والعرض مستمر" وكان هذا الرقم يعتبر خياليا فى ذلك الوقت وكان أن أسدلت الشركة ستارا على الحادث وتناست الشكوى ومرسلها"(٥١).

ما يلفت النظر فى هذه الحادثة أن الجمهور قد أقبل على مشاهدة "بن هور" بشكل منقطع النظير.. ولم يدرك الأهداف الصهيونية التى شيدت على أساسها أحداث الفيلم وشخصياته.. ولم يكتشف المتفرج الوحيد الذى شعر بالإهانة من إعلان "الحمير"، ما تعنيه الحمير البيضاء بالنسبة لأحداث الفيلم التى تصور البطل اليهودى "بن هور" فى مواجهة تاجر خيول عربى لا يضع نصب عينيه سوى مقاييس التجارة والمقامرة من أجل نهمه للمال والثروة، ولشدة وعيه بعدم قدرته هو وأعوانه العرب على مساندة طموحاته المادية يلجأ إلى استغلال الكراهية بين الأمير اليهودى والأمير ميسالا الرومانى من أجل أن يتنافسا لصالحه فى سباق يدور فى بيت المقدس بين العربات الحربية التى تجرها الخيول العربية البيضاء، تسانده فى مغامراته راقصة وغانية مصرية متأخرة تدعى "إيزيس"(٥٢).

إذن الحمير البيضاء فى الدعاية التى صاحبت الفيلم عند عرضه فى الإسكندرية كانت تشير إلى ما يملكه العرب داخل الفيلم، ولكن بعد أن تحولت الخيول البيضاء إلى حمير لها نفس اللون، يصبح الاعتراض الوحيد خارج هذا الإطار تماما، أما الجماهير العريضة فهى منعزلة وغافلة من المؤامرات السياسية التى كانت تحاصرها.

وتستمر هذه الغفلة الجماهيرية حتى قيام إسرائيل عام ١٩٤٨، حينئذ يتحول الجهل وضيق الآفق إلى صدمة تنطوى على رغبة عارمة من التمرد والثورة، وفى أول رد فعل جماهيرى تجاه عرض الأفلام الصهيونية فى دور العرض السينمائى، تطالعنا مجلة "الصباح" فى عددها ١١٩٣ بتاريخ ١٢ يوليو ١٩٤٨ تحت عنوان "شعب الإسكندرية يثور ضد أرض الميعاد والصهيونيين": فى شارع فؤاد رأينا أمام سينما بلازا بالإسكندرية

ثورة.. وثورة من النوع العنيف، إنه الجمهور خارج من سينما بلازا ويطالب بإيقاف الفيلم وإلا تحطمت هذه السينما.

كان الفيلم بعنوان "كاليفورنيا"، وهو إنتاج شركة بارامونت عام ١٩٤٦ أخرجه جون فارو عن مغامرات محارب أمريكى يهودى يحاول البحث عن الذهب فى كاليفورنيا عام ١٨٤٨،والفيلم عرض فى القاهرة. فى سنة إنتاجه، وقد جاء فى أحد مشاهده أن البطل كان يقرأ كتابا تقول البطلة (ماذا تقرأ ؟) فيرد عليها أنه يقرأ ما قاله إسرائيل عن أرض الميعاد التى هى أحلى وأشهى من السمن والعسل.

بعد هذا المشهد ـ الوحيد! ـ لم يجد الجمهور المصرى العادى ـ حيث كانت سينما بلازا من دور عرض الدرجة الثالثة ـ بداً من الثورة، وخرج مهددا متوعدا حتى تم إيقاف الفيلم واستبدل بفيلم آخر هو "سى عمر"، "لنجيب الريحانى" وتعلق المجلة على هذه الحادثة فتقول: "هذا ما حدث فى الإسكندرية من الشبان (الجدعان) نحو هذا الفيلم..! أما فى مصر (تقصد القاهرة) فقد عرض الفيلم ومر عرضه بسلام. وعرض مرة ثانية وثالثة ورابعة بين مختلف دور العرض دون أن يفطن أحد إلى أنه دعاية صهيونية،وأيضا دون أن يصل إلى ذهن رقابة السينما أن هذا الفيلم به دعاية صهيونية ويجب أن يصادر" وتنهى المجلة مقالها بطلب تشديد الرقابة على الأفلام الأمريكية بعد أن تبين موقف أمريكا من الصهيونية ومن قضية العرب.

لقد جاءت ثورة "سينما بلازا" بسبب مشهد واحد فى فيلم أمريكى نتيجة إدراك لم يتحقق إلا بعد صدمة الهزيمة وإعلان دولة إسرائيل، لذلك كان من الطبيعى أن يعرض هذا الفيلم من قبل عشرات المرات فى دور العرض المصرية دون أن ينتبه إليه أحد أو إلى عشرات الأفلام الأخرى الأكثر خطورة ومباشرة فى دعايتها، مما يعنى أن جماهيرنا كانت فى حاجة لأن تفتح عقولها لاستيعاب ما كان يحدث حولها، ولكن للأسف لم تأت الصحوة إلا بعد أن حدث ما حدث!!

دور عرض شارع عماد الدين

لم يكن شارع عماد الدين موجودا حتى آخر القرن التاسع عشر، وإنما كان يوجد مكانه قصور ذات حدائق واسعة شق فى مكانها شارع بامتداد شارع عماد الدين الذى يبدأ جنوبا من شارع الشيخ ريحان فى حى عابدين حتى تلاقيه بشارع فؤاد (٢٦ يوليو حاليا) ويستمر شمالا من شارع فؤاد إلى شارع مصر والسودان (رمسيس حاليا) وقد اشتهر الجزء الشمالى من شارع عماد الدين بوجود الكثير من دور العرض المسرحى والسينمائى حتى اشتهر باسم شارع الفن.

فى أعقاب الحرب العالمية الأولى بدأت الفرق المسرحية تزحف على شارع عماد الدين فكان هناك كازينو باريس الذى كان يقدم لرواده فنونا من اللهو الخليع والراقصات الماجنات والغوانى الفاتنات. وفى مسرح بريتانيا ظهرت فرقة منيرة المهدية وفى الكورسال فرقة أبيض وحجازى،وفى "ألابيه دى روز" فرقة عزيز عيد ثم تعاقبت فرق: الريحانى وسيد درويش وأمين صدقى ويوسف وهبى وفاطمة رشدى على هذه المسارح.

وعندما بلغت الأزمة الاقتصادية أوجها مطلع عام ١٩٣٣ بدأت دور العرض المسرحى فى الإغلاق بعد أن توقف العديد من الفرق بسبب قلة إيرادتها،وفى ظل النهايات المحزنة لضحايا المسرح من ممثلين ومؤلفين ومخرجين. تحولت دور المسرح إلى دور للعرض السينمائى.

ولكن إذا كان شارع عماد الدين بالنسبة للمصريين مصدرا للفن والمتعة والمآسى، فقد كان بالنسبة لليهود ركيزة لشبكة دور العرض التى استحوذوا عليها، وكانت منطلقا لاحتكارهم سوق الفيلم المصرى والأجنبى(٥٣).

* تياترو عباس ويقع بين شارع نجيب الريحانى وحارة على الكسار الحاليين أنشئ فى سنة ١٩٠٦ فى عصر الخديوى عباس حلمى الثانى،وبدء فى عرض الشرائط السينمائية فى ابريل عام ١٩٠٧ تحت دعاية تصفه بأنه "المنظر الملكى والسينما توغراف العملاقة" وقد جرى تجديد المسرح فى عام ١٩٠٩ حتى حولته شركة "جوزى فيلم" فى ١٤ سبتمبر ١٩١٣ إلى دار عرض سينمائى باسم "سينما أمريكان كوزمو جراف" التى أعلن عنها بوصفها "أكبر وأتقن سينماتوغراف بالشرق"(٥٤).. والتى تحولت إلى سينما "كوزمو" عام ١٩٣٥ وخصصتها شركة جوزى لتقدم الأفلام العربية والأجنبية أول عرض، كان عدد مقاعدها ١٢١٠ مقعد (٧٠٠ بالصالة - ٢٧٠ بلكون - ٤٨ لوج) وكان للسينمائيين المصريين مع هذه الدار كثير من المشاحنات والقضايا التى سنشير إلى بعضها فى صفحات تالية، فى نهاية الأربعينيات أطلق عليها اسم "سينما جوزى" وتخصصت فى الأفلام الإيطالية والفرنسية،فى بداية الخمسينيات انتقل حق استغلالها إلى "إيلى لطفى" نايكون دور العرض فى الإسكندرية المخصصة لعرض الأفلام الناطقة بالعربية والإنجليزية أول وثانى عرض. بعد التأميم تحولت إلى دار عرض للأفلام العربية والأجنبية ثانى عرض حتى هدمت وشيدت على أرضها عمارة ضخمة.

* ملهى باريس ويقع فى شارع عماد الدين عند تقاطعه مع شارع نجيب الريحانى (الناصية الشمالية الشرقية) شيد عام ١٩١٢ وكان ملكا لسيدة فرنسية تدعى مارسيل

لانجلوا وتنشيطا لحركة الملهى كانت تستأجر فرق موسيقية وراقصة أجنبية لتقدم عروضها أمام رواده، فى عام ١٩١٣ اتخذه الشيخ سلامة حجازى مسرحاً لنشاط فرقته وأطلق عليه "دار التمثيل العربى" الجديد، وتعاقبت عليه الفرق المسرحية لتقدم عروضها بين مواسم الفرق الأجنبية الاستعراضية منها فرقة "جورج أبيض" ١٩١٤، فرقة عزيز عيد ١٩١٦، فرقة الأوبريت الشرقى التى كان بطلاها على الكسار ومصطفى أمين ١٩١٦، فرقة فوزى الجزايرلى ١٩١٧ ثم تحول بعد ذلك إلى سينما "نوفلتى" وفى سنة ١٩٢٦ اشتراه الموزع السينمائى اليهودى ألكسندر إبتكمان ليحوله إلى سينما "تريومف"، وفى مارس ١٩٣٨ استأجرتها شركة مصر للتمثيل والسينما، وتم افتتاحها فى أكتوبر ١٩٣٨ باسم "ستوديو مصر" وفى أواخر عام ١٩٥٦ أغلقت السينما لمدة عام بعد أن تعاقد إيلى لطفى على حق استغلالها لتفتتح بعد ذلك باسم "ريتس" وفى أواخر عام ١٩٦٥ توقفت عن العرض حتى الآن رغم أنها من أكبر دور العرض الأولى فى مصر ويبلغ عدد مقاعدها ١٦٧٣ مقعد (٩٢٣ صالة ـ ٥٨٦ بلكون ـ ٢٥ لوج).

* فى عام ١٩١٠ انتقلت سينما توغراف باتيه التى كان يملكها فرناندو روف إلى موقعها فى شارع بولاق أمام التلغراف المصرى،وهذا الموقع كما يقول أحمد الحضرى يوحى بأنه نفس موقع سينما شيدوفر ١٩١١[٥٥] التى تحولت عام ١٩١٣ تحت إدارة شركة "جوزى فيلم" إلى سينما كليبر (ناصية عماد الدين وفؤاد الأول من الجهة الجنوبية) وخلال الخسمينيات انتقل حق استغلالها إلى شركة شبرا للسينما،وكان عدد مقاعدها ٤٨٩ (٢٨٩ صالة ـ ٢٠٠ بلكون) وتخصصت فى عرض الأفلام الأجنبية ثانى عرض وقد هدمت وحل محلها حاليا فندق كايروخان.

* فى عام ١٩١٢ أنشئت دار عرض سينمائى فى حارة متفرعة من شارع عماد الدين وهى المسماة حاليا حارة على الكسار، وعند ناصية رقم ١٧ شارع بستان الدكة الموازى لشارع عماد الدين من الجهة الشرقية. وقد تعاقبت على هذه الدار أسماء هى "سينما الخديوية"، "سينما الشعب"، "سينما وهبى"، " مسرح ريجال " ، " سينما أوديون "،وقد هدمت وشيد مكانها حاليا عمارة سكنية تحمل رقم ١٧ شارع بستان الدكة. أما سينما أوديون فقد انتقلت إلى شارع النمر (عبد الحميد سعيد حاليا).

* أنشئ فى الجانب الغربى من شارع عماد الدين. وبجوار مسرح الكورسال الذى أنشأه أوجستو دلبانى عام ١٩١٣ سينما فيوليه التى تغيرت عام ١٩١٧ إلى سينما بيكاديللى وإلى سينما يونيون عام ١٩٢٥ ثم سينما دى بار عام ١٩٢٧، وفى الأربعينيات

تغير اسمها إلى سينما الكورسال ملك شركة مويز ليفى وبوليتى وتخصصت فى عرض الأفلام العربية أول عرض،وكان عدد مقاعدها ١٤٠٠ (١٠٠٠ صالة ـ ٢٣٠ بلكون ـ ٣٤ لوج) ومع بداية الخمسينيات أشرفت عليها شركة بروسبيرى تحته لافتة : "ليفى ـ بروسبيرى ـ بوليتى" وتم إعادة توزيع مقاعدها ١٤١١ (٨٧١ صالة ـ ٣٩٥ بلكون ـ ٢٩ لوج) وبعد التأميم تحولت إلى مسرح الحكيم ثم المسرح الكوميدى ثم مسرح محمد فريد وفى النهاية تم إغلاقه.

* يجاور سينما الكورسال ـ سينما الكورسال الصيفية التى ظلت تمتلكها حتى بداية الخمسينيات شركة "ليفى ـ بوليتى وشركاهم" وتخصصت فى عرض الأفلام الفرنسية والإيطالية أول وثانى عرض،وكان عدد مقاعدها ١٤٠٠ (١٠٠٠ صالة ـ ٣٤٠ بلكون ـ ١٢ لوج) وعندما تم إشراف بروسبيرى عليها تمت إعادة توزيع مقاعدها.. وبعد التأميم تغير اسمها إلى سينما حديقة الكورسال ثم إلى سينما ومسرح مصر (مغلق حاليا).

* بين شارع سليمان الحلبى وحارة على الكسار الحالية وأمام شركة إيديال أنشئت فى عام ١٩١٩ سينما "ماجيك"التى تحولت فى عام ١٩٢٣ إلى سينما جومون وتغير اسمها عام ١٩٤٠ إلى "فيمينا" وكان يمتلكها سولى ف بيانكو وتخصصت فى العروض الأجنبية،فى عام ١٩٥٢ أطلق عليها سينما "فيمينا باريس" لتخصصها فى عرض الأفلام الفرنسية فقط[٥٦] وهى دار صغيرة عدد مقاعدها ٦٤٠ مقعد (٥٣٥ صالة، ١٠٥ بلكون) وخلال الخمسينيات تغير اسمها إلى "كابيتول" ثم أصبح يطلق عليها سينما "كريم" تكريما للمخرج الراحل محمد كريم بعد أن تولت نقابة المهن السينمائية القيام باستغلالها. تستأجرها حالياً من النقابة شركة "شعاع" لإنتاج وتوزيع الأفلام وتعرض الأفلام العربية والأجنبية أول عرض.

* فى الجانب الغربى من شارع عماد الدين وعلى ناصية شارع دوبرية (سليمان الحلبى حاليا) كانت توجد فى بداية العشرينيات سينما "الهمبرا" التى استأجرها فى أوائل عام ١٩٣٤ اتحاد الممثلين الذى كان يرأسه جورج أبيض، ويشرف عليه فنيا زكى طليمات ليقدم بها مسرحياته وتحولت إلى مسرح الهمبرا بعد إجراء بعض الإصلاحات وأهمها تعميق خشبة المسرح، غير أن المسرح لم يكن ملائما لقصور تجهيزاته فضلا عن تصاعد الضوضاء من شارع عماد الدين فتحول مرة أخرى إلى دار عرض سينمائى بنفس الاسم ثم تحولت إلى سينما "لوكس" التى كانت تمتلكها شركة "مويز ليفى وبوليتى" وتخصصت فى عرض الأفلام العربية ومع بداية الخمسينيات أشرفت عليه شركة بروسبيرى تحت لافتة

"ليفى - بروسبيرى - بوليتى" وتخصصت فى عرض الأفلام الأمريكية ثانى عرض. بعد التأميم قامت شركة سوف إكسبورت الروسية باستغلالها، ثم انتقلت ملكيتها إلى الكاتب فاروق صبرى فى أواخر الثمانينيات لتتحول إلى مجمع مسرح وسينما "كوزموس" ويشمل خمس قاعات لعرض الأفلام الأجنبية والعربية أول عرض.

* سينما راديو وكانت تقع فى حارة على الكسار ويمتلكها المليونير اليهودى يوسف عاداة.. استأجرها يوسف وهبى وكلف المهندس الإيطالى موجليزى بتحويلها إلى مسرح رمسيس الذى اتخذه مقرا لفرقته المسرحية،وفى عام ١٩٢٣ أصبح رمسيس يقدم حفلتين يوميا الحفلة الأولى مسرحية والحفلة الثانية عرض سينمائى. فى عام ١٩٣٥ اضطر يوسف وهبى إلى إخلاء المسرح لعجزه عن سداد إيجاره مع وطأة الأزمة الاقتصادية خلال الثلاثينيات.

* مسرح ريتس أو مسرح الريحانى.. وكانت صالة صغيرة اسمها صالة "راديوم" وهى عبارة عن شريط من الأراضى بمحاذاة حارة على الكسار الحالية، وتمتد ما بين شارع عماد الدين حتى تلاصق مسرح رمسيس، وقد استأجرها نجيب الريحانى من مالكها يوسف عاداة،وبدأ منذ أغسطس ١٩٢٦ فى بنائها مسرحاً، وبعد أن ترك يوسف وهبى مسرح رمسيس المجاور ضم إلى مسرح ريتس لنجيب الريحانى وهو الوضع الذى ظل قائماً حتى بداية عام ٢٠٠٣ عندما تحول إلى دار عرض مسرحى وسينمائى.

* مسرح الإجسيانه، شيد مكان مقهى بجوار كازينو باريس بشارع عماد الدين. كان يمتلكه اليونانى ديموكنجس. وافتتحه نجيب الريحانى فى سبتمبر ١٩١٧ ثم تحول إلى سينما باسم "السينما الوطنى" عام ١٩٢٢، فى عام ١٩٢٣ استأنفت فرقة نجيب الريحانى نشاطها على خشبة المسرح، وفى صيف نفس العام قام مصطفى حفنى المالك الجديد بتجديد المسرح واستكمال بنائه وزوده بالمعدات الفنية وأطلق عليه مسرح "بريتانيا" الذى افتتح فى نهاية عام ١٩٢٣ بمسرحية من تأليف نجيب الريحانى وبديع خيرى،فى سنة ١٩٤٦ أزيل المسرح، وقرر إخوان جعفر بالمشاركة مع شركة آرثر رانك تحويله إلى دار عرض سينمائى فخمة تحتوى ١٤٠٠ مقعد ومجهزة بآلات تكييف الهواء، وكان من المقرر افتتاحها فى نهاية نوفمبر ١٩٤٨ ولكن سقط سقفها يوم الأحد ٢٦ سبتمبر وبدون سابق إنذار ولأسباب ظلت مجهولة حتى الآن(٥٧) وفى مارس ١٩٥١ بدأت مباحثات مع إخوان جعفر لإعادة افتتاحها بواسطة الشركة الشرقية للسينما (إخوان فارس) ولكن لم يتم الاتفاق، وفى فبراير ١٩٥٣ افتتحت تحت إشراف ماكس

نصر باسم "حديقة الليدو" وتخصصت فى عرض الأفلام الإيطالية والفرنسية أول عرض، عدد مقاعدها ١١٠٠ (٦٥٠ صالة، ٤٥٠بلكون) وبعد التأميم تحولت إلى سينما شتوى تحت اسم "سينما ليدو"، وقد احترقت هذه السينما عدة مرات فى ٢٦ يناير١٩٥٢، وفى ١٩٥٧، ثم فى ٢٢ ابريل عام ٢٠٠٠.

* فى عام ١٩١٧ شيدت سينما "لندن" التى تحولت عام ١٩١٩ إلى مسرح ماجستيك بجوار مسرح الإجبسيانه (بريتانيا) ثم تحول إلى دار عرض سينمائى بنفس الاسم ملك شركة "جوزى فيلم" وتخصصت فى عرض الأفلام الإنجليزية أول عرض،عدد مقاعدها ١٢٩٠ (٨٠٠ صالة ـ ٢٥٠ بلكون ـ ٤٨لوج)،فى بداية ١٩٥٠ افتتحت تحت اسم "لوبيجال" وتخصصت فى عرض الأفلام الفرنسية فقط وحضر افتتاحها بيير جيران كمندوب عن نقابة المنتجين الفرنسيين. وفى أكتوبر ١٩٥٠ تحول اسمها إلى بيجال تحت إشراف الشركة الشرقية للسينما.

* سينما ريجنت (الصيفية) أمام سينما كليبر امتداد عماد الدين امتلكتها شركة "جوزى فيلم" وتخصصت فى عرض الأفلام الأمريكية أول وثانى عرض. كانت من الدور الكبرى (١٥٠٠ مقعد) هدمت وحل محلها حاليا عمارة ضخمة أسفلها ممر تجارى وعند ناصيتها محلات الطربيشى.

* مسرح بريتانيا القديم.. كان من أشهر مسارح القاهرة،شيد عام ١٩٠٦ خلف التلغراف المصرى بشارع الألفى. نقلت إليه "سينما توغراف باتيه" ١٩١١،ثم تضاعف نشاطه المسرحى فى العقد الثانى من القرن العشرين،وفى عام ١٩٢٣ أزيل المسرح وأطلق اسم بريتانيا الجديد على المسرح الذى شيد فى نفس العام فى موقع مسرح الإجبسيانه.

إن التحولات التى رافقت دور العرض المسرحى والسينمائى فى شارع عماد الدين تثير كثيراً من القضايا الفنية والاقتصادية، ولكن ما يهمنا الآن فى إطار الحديث عن دور العرض السينمائى هو التأكيد على أن معطيات الصورة قد أدت إلى انعكاسات مهنية وجماهيرية تشكل فى مجملها ظواهر لا يمكن تجاهل تأثيرها.

المصريون.. ومحاولات الالتفاف

رغم أن المصريين كان لهم محاولاتهم فى مجال عرض المناظر السينمائية على الجماهير، وتجربه عبد الرحمن صالحين فى إدارة سينما فندق الكلوب المصرى فى حى الحسين عام ١٩١٠ من المحاولات الشهيرة فى هذا المجال. فإن الاحتكار شبه الكامل للأجانب على إدارة وامتلاك دور العرض السينمائى فى مصر، كان من شأنه أن بدأ

الإنسان المصرى يحس بالغربة فى التعامل مع هذا المجال، وكانت النتيجة وخاصة فى سنوات ما قبل الحرب العالمية الثانية، أن رأينا المحاولات المصرية تكاد تكون محدودة وغير فاعلة، حاول البعض أن يستميت فى الدفاع عن وجوده ولكن دون جدوى، فالخبرة فى إدارة دور العرض غير متاحة ومقصورة فى جوانبها الفنية والإدارية والفيلمية على الأجانب.

فى بداية الثلاثينيات تأسست شركة السينماتوغراف المصرية برئاسة عبد الله أباظة بهدف إنشاء دور عرض مصرية تناهض الاحتكار الأجنبى، افتتحت أول دورها وهى سينما "رمسيس" فى شارع فاروق ثم "سينما فؤاد" فى نفس المنطقة. ولكنها سرعان ما ارتبكت إدارتها وأصبحت الفوضى ضاربة اطنابها فى جميع أعمالها، وكان هذا راجعا كما يقول السيد حسن جمعة: "إلى أن أعضاء الشركة لم يكونوا يعرفون تماما نظام إدارة دور السينما، ولكن السبب الأهم هو أن يداً خفية كانت تتلاعب بمصير الدور المصرية وتحرمها من الأفلام الكبيرة التى تعرض فى دور السينما الأخرى. وبدأت الدسائس والمؤامرات ضد هذه الشركة حتى أشهرت إفلاسها بعد ثلاث سنوات من إنشائها"[٥٨].

اليد الخفية ذاتها لعبت دورها فى عرقلة مشروع شركة مصر للتمثيل والسينما.. وهو مشروع تأسيس دور مصرية فى القاهرة وغيرها من الأقاليم، وكانت البداية فى محاربة سينما حديقة الأزبكية الصيفية، بعد أن تم تجهيزها بكل وسائل العرض الناطق، وأدخلت عليها تحسينات تهيئها لأن تكون من الدور المحترمة، هنا بدأ أصحاب الدور الأجنبية يحرضون شركات الأفلام على الوقوف موقف سلبيا من شركة مصر، ومن ثم انصرف الجمهور عنها وبدأت الشركة تتحمل خسائر كبيرة، وكانت النهاية المتوقعة هى التوقف، والاكتفاء بمشروع "سينما ستوديو مصر" التى تم التعاقد على حق استغلالها من ألكسندر ابتكمان.

فى عام ١٩٣٦ قام بعض الشباب المصرى بإنشاء سينما صيفية بشارع عبد العزيز باسم "سينما الوطن"[٥٩] وهو اسم له دلالته ـ ثم كان أول من التفت من المصريين لإنشاء دور العرض بشكل احترافى هو تادرس مقار الذى أقام سينما "أسيوط" ـ الصيفى والشتوى ـ ، ثم نجح فى أن يقيم عدداً من دور العرض فى القاهرة قبل عام ١٩٤٨ منها "الأهلى" (١٥٠٠ مقعد) و"الهلال" (١٦٠٠ مقعد)، وكلاهما فى منطقة السيدة زينب. "إخوان عثمان" الذين استغلوا أغلب دور العرض فى بورسعيد وحنفى محمود صاحب بعض دور العرض فى السويس.. وغيرهم.

ولكن بالرغم من أن عدد المصريين من أصحاب دور العرض كان يتزايد بمضى الزمن وخاصة فى الأقاليم. إلا أن دورهم لم يكن فى مجموعة مؤثرا لعدم امتلاكهم دور العرض الأول سواء بالنسبة للفيلم الأجنبى أو المصرى داخل القاهرة والإسكندرية حيث كان يوجد ٧٠٪ من رواد دور العرض السينمائى فى مصر. الأمر الذى يجعل دورهم بأسره يعتمد على معنى "رمزى" فى حركة يتحكم الأجانب فى كل أجزائها ويسيطرون على كل دقائقها.

ولا شك أن اختيار الاقتصادى الكبير طلعت حرب للشاب محمد جعفر (مواليد ١٩١٣) وأخيه مصطفى لدراسة إدارة الفنادق ودور العرض السينمائى فى أوروبا كان اختيارا يتمتع بالعقلانية،وكان من نتائجه قيام الأخوين جعفر بإنشاء أول شركة مصرية لإدارة واستغلال دور العرض السينمائى،بدأ نشاطها عام ١٩٣٩ باستغلال سينما حديقة الأزبكية الصيفى بعد توقفها سنوات قليلة. وإنشاء دار سينما أوبرا الصيفى والتى تحولت إلى دار شتوية خلال عام ١٩٤٢ ثم إنشاء سينما كايروبالاس، وراديو وجميعها من دور الدرجة الأولى[٦٠].

كان إنشاء إخوان جعفر لهذه النوعية من دور العرض يشبه من يلج قدس الأقداس.. ففيه يعجز المرء عن أن يتفوه بكلمة تجديف واحدة حتى ولو كان من أكبر الكافرين، مما يعنى أن الالتفاف الأجنبى حول شركة "إخوان جعفر" قادم لا محالة،وكانت البداية قيامهم بالاشتراك مع شركة "أوديون" الإنجليزية لصاحبها تايكون السينما الإنجليزى حينئذ جوزيف آرثر رانك فى إنشاء سينما ومسرح "أوديون" الذى تحول بعد ذلك إلى سينما "ريفولى"[٦١] التى بدأت تعرض أفلام شركتى "أيجل ليون" الإنجليزية "ويونيفرسال" الأمريكية بالتناوب من عام ١٩٤٧ وحتى ١٩٥٢. أما الدور الأخرى كايرو - راديو - أوبرا.. ثم قصر النيل (١٩٥٤) فقد احتضنت أفلام فوكس وإخوان وارنر وكولومبيا وبارموانت والفنانين المتحدين وأفلام لندن.

أصبحت دور "إخوان جعفر" كبقية دور السينما التى امتلكها أو استغلها اليهود، استسلمت تماما للأفلام الأجنبية وقبل كل ذلك توارى خلفها الأجانب لكى يقدموا من خلالها الأفلام المناهضة للشخصية المصرية والتى قد يرى أصحاب دور العرض من الأجانب حرجا فى عرضها فى فترة لها حساسيتها السياسية خاصة بعد عام ١٩٤٨، وعلى سبيل المثال عرضت سينما راديو عام ١٩٤٩ فيلم "أعداء الإنسانية" إنتاج كولومبيا وإخراج سيدنى بوتشمان وعرضت نفس الدار فى عام ١٩٥٣ فيلم "فندق الصحراء" إنتاج إنجليزى إخراج كين اناكين وعرض فيلم "أرض الفراعنة" ١٩٥٥ إنتاج وارنر وإخراج

هوارد هوكس فى دارى عرض ريفولى وأوبرا، والأفلام الثلاثة من أبرز الأفلام الصهيونية التى رفعت شعار العداء للشخصية المصرية. وكان للرأى العام المصرى موقف حاسم منها، لدرجة أن فيلم "أرض الفراعنة" منعت وزارة الإرشاد القومى عرضه فى جميع أنحاء الجمهورية المصرية بعد أن عرض لمدة أسبوعين وشاهده عدة آلاف من المصريين[٦١] الذين اكتشفوا أن الفيلم يخبرهم أن اليهود هم بناة هرم خوفو!!.

دور العرض والعنف

مع إعلان الهدنة الأولى فى حرب فلسطين. انتابت الجماهير المصرية حالة من الإحباط والإحساس بالمهانة والغضب، وتفاقمت الأمور عندما قصف السلاح الجوى الإسرائيلى القاهرة فى ١٦ يوليو ١٩٤٨ (الذى ضربت فيه منطقة مدنية خطأ بدلا من قصر عابدين)[٦٢] هنا هاجت الجماهير فى الشوارع وانتشرت عمليات التخريب،وخلال الفترة التالية تزايدت الأعمال الإرهابية ضد اليهود والمنشآت اليهودية. وفى ١١ نوفمبر نسفت شركة الإعلانات الشرقية بشارع عماد الدين بالديناميت،مما أدى إلى سقوط الحائط الخلفى لسينما كوزمو معقل صاحب شركة جوزى فيلم: "جوزيف موصيرى"(٦٣) وقد اتهمت كتائب الإخوان بالقيام بهذه التفجيرات خاصة بعد أن ضبطت ترسانة سلاح ضخمة يمتلكها قائد هذه الكتائب[٦٤].

وحينما بدأت الموجة المعادية للاحتلال الإنجليزى تنتفض من جديد بدأت تطالعنا بعض الأخبار عن مهاجمة البعض لواجهة سينما كايرو بالاس بالقاهرة وقذفوها بالطوب والحجارة[٦٥] كما بدأت سينما "ريفولى" تتحول إلى هدف للهجوم والعنف وحاول بعض الشباب محاصرتها ومنع الرواد من دخولها باعتبارها عنوانا للتحالف بين إخوان جعفر والإنجليز الذين يملكون ٥١٪ من قيمتها وهو ما أورده جاك باسكال فى مجلته "سينى فيلم" عدد ١ يناير ١٩٥٢.

وبعد معركة القناة ٢٥ يناير ١٩٥٢ التى حاصرت فيها القوات البريطانية ثكنات رجال البوليس وهم لا يحملون سوى بنادق قديمة ولا يملكون سوى طلقات محدودة لكل فرد منهم،وحين استسلموا كانت ذخيرتهم قد نفذت وقتل منهم أكثر من خمسين شخصاً وزاد عدد الجرحى على المائة وفى اليوم التالى كانت القاهرة تجتاحها الحرائق.

لقد كان من آثار حرائق القاهرة ٢٦ يناير أن احترقت ودمرت حوالى ثلاثين دارا للعرض[٦٦] وأغلبها أصيب بأضرار وخسائر فادحة ومنها سينما راديو وميامى ومترو وريفولى وديانا وركس وأوديون ومتروبول وكليبر والنيل وفمينا وبيجال وسان

جيمس،وستراند وريو والنصر وفلوريدا فى وسط البلد،وريالتو والظاهر بالاس ومصر وفليرى وهوليوود وكارمن وبارك بالظاهر وبلازا بشبرا وهونولولو بحدائق القبة. واحترق كذلك جزء من ستوديو ناصيبيان.

ويلاحظ أن هذه الدور لم تكن فقط ملكا لليهود والأجانب، بل كان بعضها ملكا لمصريين من المسلمين والمسيحيين، كما يلاحظ أن دور الدرجة الأولى التى كانت تعرض أفلاما عربية لم تتعرض للحريق رغم أن أصحابها كان بعضهم من اليهود مثل: "الكورسال" و"كوزمو" و"لوكس"، وهى دور ملاصقة أو قريبة من دور تم حرقها أو تخريبها. مما يوحى بأن من قاموا بهذه العمليات التخريبية كانوا على وعى بطبيعة أهدافهم واحترامهم للسلعة المصرية المعروضة،وعموما هذا مجرد احتمال ربما يكون هناك معلومات تناقضه.

ورغم ارتفاع الخسائر المادية التى لحقت بدور السينما بعد حرائق ٢٦ يناير ١٩٥٢. فإن حركة بناء واستغلال دور العرض من قبل اليهود لم تتوقف وعلى سبيل المثال.

ـ فى ١٢ أبريل تم افتتاح سينما أمير الكائنة شارع فؤاد الأول بالإسكندرية وقد أثثت بأجهزة التكييف والكراسى الفاخرة وافتتحها أوسكار لاسكى الذى كان يشرف على شركة فوكس بالشرق الأوسط[٦٧].

ـ شيد إخوان بوليتى سينما راديو فى مدينة الإسكندرية مكان كازينو الشانزليزيه القديم الكائن بمحطة "الرمل" وخصصت لعرض الأفلام الأوروبية. وافتتحت فى أكتوبر ١٩٥٢[٦٨].

ـ فى مارس ١٩٥٣ استخرج ديفيد زكى الفخرانى ودافيد دانياليان ترخيصاً لدار عرض صيفى بشارع رقم١٧٣ بالمعادى[٦٩].

ـ ريمون نحمياس وفكتور شلوسيبرج يقرران تحويل سينما عدن إلى سينما فوكس بكامب شيزار[٧٠].

ـ ١٤ يناير ١٩٥٤ أدخلت شركة فوكس للقرن العشرين العرض الملون بالسينما سكوب فى سينما كايرو بالاس..[٧١].

بعد عامين ونصف من حريق ٢٦ يناير. وتحديدا فى التاسعة من مساء ٢٣ يوليو ١٩٥٤.. وأمام سينما "ريو" بالإسكندرية شوهد الدخان يتصاعد كثيفا من جيب أحد المنتظرين دخول السينما، وحينما حاول بعض المارة تنبيه الشاب لذلك ، تصرف هذا الأخير تصرفا غاية فى الغرابة،إذ دفع الناس عنه وحاول الهرب! ولكن محاولاته باءت بالفشل، وحينما أخرج الناس ما فى جيبه اكتشفوا أنه قنبلة موقوتة على وشك الانفجار..

وفى التحقيق الذى أجرته الشرطة معه،اعترف هذا الشاب المدعو "فيليب ناتا سون" بحيازته للقنبلة بغرض إحداث انفجار داخل السينما.. وكان هذا فى اعترافاته الأولى.

ولكن اعترافه الكامل كشف عن حل للغز ظل يحير أجهزة الأمن المصرية آنذاك، حيث كانت قد توالت اكتشافاتها لمجموعة من القنابل الموقوتة والانفجارات فى بعض الشركات البريطانية والمحال التى يمتلكها رأسماليون يهود، وكذلك فى المراكز الثقافية الأمريكية بالقاهرة والإسكندرية،وفى مكاتب البريد المركزية فى محطتى سكك حديد القاهرة والإسكندرية من بداية شهر يوليو، ولم يكن قد استدل بعد على الأيدى المخربة وراء ذلك(٧٢).

وتوالت الاعترافات حتى تبين أن المخابرات الإسرائيلية وراء هذه التفجيرات. وكان من أهدافها إلصاق ما تم من تفجيرات بالإخوان المسلمين،ومن ثم يمكن لإسرائيل أن تصعد من نغمة عداء الجماعات الإسلامية للجماعات اليهودية.. وبالتالى تستخدم الأثر السيكولوجى لذلك لتدعيم أيديولوجية العداء اليهودى للأغيار. مما يكون مقدمة أساسية لمطالبة إسرائيل ليهود مصر وشمال أفريقيا بالهجرة إلى إسرائيل،وتصعيدا لمشاعر الجيتو لديهم سواء التاريخية أو السيكولوجية،أما الهدف الآخر فكان الإساءة إلى مصر فى عين الغرب وتصعيد التوتر فى العلاقات المصرية ـ الإنجليزية ـ الأمريكية لأسباب سياسية ترتبط بطبيعة الفترة.

ما يهمنا فى هذه الحوادث التى عرفت فيما بعد بـ "فضيحة لافون" هو رصد الأجواء التى جعلت سينما "ريو" بمقاييس من خططوا لهذه الحوادث واحدة من الأماكن المناسبة لتنفيذ مؤامراتهم التخريبية، كانت هذه السينما هى المقر الرئيسى لإيلى لطفى مالك معظم دور العرض فى الإسكندرية، والذى يعد رمزاً للاحتكار اليهودى فى مجال دور العرض السينمائى،وتطغى على علاقته بالجماهير فى الإسكندرية أمور مزرية يغلب عليها مظاهر الاحتقار للمصريين (٧٣) ووصفه البعض بأنه المليونير اليهودى الذى أصبح مليونيرا من أموال المصريين وهو مع ذلك يحتقر المصريين ويعاملهم معاملة لا تليق به أو بهم(٧٤). ومع ذلك وصل عدد دور العرض التى يمتلكها فى الإسكندرية ثم فى القاهرة عام ١٩٥٨ إلى ٣٤ داراً للعرض!! كان أحدثها سينما "الحرية" بمصر الجديدة ١٩٥٧.

ولقد اتضح أن من بين المشاركين فى قضية الانفجارات الشاب اليهودى "روبرت داسا" الذى حكم عليه بالسجن لمدة ١٥ عاما ،وهو من عائلة داسا التى ينتمى لها الرأسمالى الصهيونى "جاك داسا" المدير العام للشرق الأوسط لشركة مترو جولدوين ماير، وإيلى

داسا مدير شركة داسا فيلم التى تأسست عام ١٩٤٧ لتوزيع الأفلام من جميع المصادر فى مصر وأفريقيا (توفى فى مصر عام ١٩٥٥)،وكليمان داسا مدير سينما كوزمو التابعة لشركة جوزى فيلم.

العلاقة بالمنتجين المصريين

رغم احتضان دور العرض التى يمتلكها اليهود (جوزى فيلم - إيلى لطفى - ألكسندر إبتكمان) للأفلام المصرية التى ينتجها اليهود من أمثال توجو مزراحى وإبراهيم وبدر لاما، فان مقدار ما تقاسيه الأفلام الأخرى من تعنت وشروط إذعان قاسية كان أمرا ملحوظا منذ إنتاج أول فيلم مصرى روائى طويل وهو فيلم "ليلى" لعزيزة أمير (١٩٢٧) ومن بعده تفاقمت الأمور للدرجة التى جعلت السيد حسن جمعة فى عام ١٩٣٥ يوجه خطابا مستعجلا إلى صاحب سينما تريومف (ألكسندر إبتكمان) يقول فيه :

"أوجه إليك هذا الخطاب قبل أن أوجهه إلى زملائك أصحاب دور السينما.. لأنك الوحيد بينهم الذى يجمع بين مهتمى عرض الأفلام وإخراجها، فأصبح لك اتصال وثيق بالسينما المحلية التى نسعى جميعا إلى نهضتها وتقدمها ،تعلم مقدار ما تقاسيه الأفلام المصرية من تعنت أصحاب دور السينما الكبرى، ولا شك أنك تقدر ظروف أصحاب هذه الأفلام لأنك أصبحت واحدا منهم، فقد قدمت لنا من قبل شريط "ابن الشعب" وهو شريط ناطق عربى غنائى اجتمع فيه فريق كبير من الممثلين المصريين المعروفين، ومادمت قد أصبحت من المشتغلين بالسينما المحلية،فليس أقل من أن تشجع جميع أصحاب الأفلام المصرية وترحب بأفلامهم وتعرضها فى دارك بشروط حسنة لا يكون فيها إرهاق لهم ولا غبن،بذلك تكون قد أسديت يدا بيضا إلى السينما المحلية، ولا نحب أن تعرض عنها كما يفعل الغير مما لا يرضاه أحد وقد أصبحت من المشتغلين بالسينما فى مصر"(٧٥).

وتستمر الشكوى لتصل إلى ذروتها مع نهاية الحرب العالمية الثانية عندما توالت الاحتجاجات التى شارك فيها الكثير من السينمائيين والنقاد ضد شركة "جوزى فيلم" المالكة لسينما "كوزمو" التى كان يطلق عليها "دار الأفلام المصرية"،وهى احتجاجات تشير إلى رداءة آلات العرض والصوت فى هذه الدار المهيمنة على معظم الإنتاج السينمائى فى مصر، وتناشد أصحاب الأفلام بالتعاون والتكاتف من أجل عدم التصريح بعرض أفلامهم إلا بعد إجراء التعديلات والإصلاحات حتى يحفظ للفيلم رونقه.

ولأول مرة فى تاريخ السينما المصرية يتصدى مدير إحدى دور العرض لمنتقدى داره،وهو كليمان داسا مدير سينما كوزمو،فقد كتب مقالا ناريا تحت عنوان :"أيها

المنتجون والمخرجون والمهندسون ارحمونا يرحمكم الله"[٧٦] وفيه يرجع العيب إلى الفيلم المصرى وعدم العناية فى تسجيل الصوت، وهنا تتصدى له مجلة "السينما" فى عددها ٥٩ بتاريخ ١٤ أبريل ١٩٤٦ وتفند مزاعمه فى عدة نقاط :

١ ـ أن آلات عرض سينما كوزمو هى أقدم آلات فى مصر، حيث إن السينما أنشأت عام ١٩١٣ تحت اسم أمريكان كوزموجراف.

٢ ـ أن أصحاب شركات الإنتاج هم أول من يشكو ولو أنهم استطاعوا عرض أفلامهم فى أية دار أخرى لما تراجعوا ولكن الضرورة والتعهدات هى التى ترغمهم إرغاما.

٣ ـ أن مطربة الشرق "أم كلثوم" عندما تعاقدت مع توجو مزراحى على بطولة فيلم "سلامة" اشترطت أن لا يعرض الفيلم فى سينما كوزمو. وذلك حفاظا على التراث الفنى لأغانيها وكان أن تم عرض الفيلم فى "ستوديو مصر".

٤ ـ أن النجمة "عقيلة راتب" والفنانين الذين اشتركوا فى فيلم" أنا وابن عمى" استمعوا إلى أغانى الفيلم فى سينما أوبرا قبل عرض الفيلم فأعجبتهم النتيجة بينما ضجوا بالشكوى عندما سمعوا الأغانى فى سينما كوزمو.

٥ ـ أن النجوم وأبطال الغناء أصبحوا عندما يتعاقدون مع المنتجين، يضعون بندا فى العقد يشترطون فيه عدم عرض الفيلم فى سينما كوزمو،وكم من عقد لم يتم لأن صاحب الفيلم لا يضمن ذلك، وأخيراً رفضت المطربة رجاء عبده أكثر من عقد من أجل هذا البند الإضافى بالذات[٧٧].

ويبدو أن الحملة التى قامت بها الصحافة ضد دار سينما كوزمو بشأن فساد آلات العرض والصوت كان لها أثرها على بعض الموزعين وفى مقدمتهم شركة "بهنا" فيلم التى قررت فسخ تعاقداتها مع "جوزى فيلم" واستئجار سينما "متروبول" إحدى دور العرض التى يملكها اليونانى سبيرو رئيسى لعرض الأفلام المصرية التى تقوم بتوزيعها.

فى أعقاب ذلك تشكلت جبهة للدفاع عن "جوزى فيلم من جهة ودق أسافين فى أقطاب دور العرض من اليونانيين، وفى مقدمتهم سبيرو رئيسى صاحب دور عرض متروبول ورويال وغيرهما من جهة أخرى.

كان رئيسى يتميز بالترفع على الأفلام التجارية المصرية وكان له كلمة شهيرة قالها لمجلة "الفن عدد ١ يناير ١٩٥١" " أنا على استعداد لأن أعرض أفلاما مصرية فى سينما ديانا بشرط أن تكون خالية من الرقص والمغنى" ومع ذلك كان يهتم بالعروض التى تقدم فى دور عرضه سواء كانت مصرية أو أجنبية، ومن هنا جاء الهجوم عليه من أعوان "جوزى

فيلم" من منطلق تتبدى فيه الكراهية فى أوضح صورها،فقد تصدى له الصحفى اليهودى ألبير مزراحى فى جريدة التسعيرة من خلال بلاغ نشره فى ٨ يوليو عام ١٩٤٦ جاء فيه :

يا مدير الأمن العام

الخواجة صاحب سينما رويال

يرفض توقيع السلام الملكى

ويفضل عليه أسطوانة أجنبية

هـذه وقاحة وتمرد وثورة على كرامة البلاد.. وخروج على الأدب الواجب فى حق العرش،ولن يهدأ بالنا حتى نرى ما تفعله إدارة الأمن العام، بل لن يكفينا هذا، لأننا نريد أن ينزل أشد العقاب على من يهينوا كرامة البلاد ولا يحترمون وطنيتها ولا يشاركون فى الولاء لمليكها!!!!

صاحب سينما رويال وهو خواجة أجنبى!! يأبى إلا أن يكون سيئ الأدب عاقا لجميل مصر عليه، وهى التى تؤويه وتغنيه،فهو يرفض أن يبدأ حفلاته بالسلام الملكى ويفضل على هذا السلام اسطوانة إفرنجية يسمعها للحاضرين رغم أنوفهم، أن كل مصرى ليغلى الدم فى عروقه، وتنتابه الحمى من الغضب!!!! وهنا ينتهى البلاغ.

وبعيدا عن تداعيات ما حدث لسينما "ريو" فى ظل الانفجارات الصهيونية ستواجهنا العناصر السلبية التى خلقها احتكار ايلى لطفى لمعظم دور العرض فى الإسكندرية،كان يفرض شروط إذعان على الشركات السينمائية المصرية،لا يقبل فيها أن يعرض الفيلم المصرى أكثر من ثلاث مرات الأولى والثانية بنسبة مئوية مع ضمان مبلغ معين أما العرض الثالث فبإيجار كان لا يقل فى نهاية عام ١٩٤٨ عن ١٢٠ جنيه فى اليوم[٧٨] وهو مبلغ تعجيزى بالنسبة لهذه الفترة،ومع ذلك كان يوافق عليه الجميع فى غير استثناء بسبب الضرورة وعدم وجود دور سينما أخرى تعرض الأفلام المصرية "أول عرض".

وفى أعقاب حرب فلسطين أثير فى الصحافة المصرية موضوع مشروعات إيلى لطفى لاحتكار الأفلام المصرية.. حيث انتهز فرصة الكساد الموجود فى الوسط السينمائى وأخذ يفرض على كل شركة مقابل احتكار دائم لعرض جميع أفلامها القديمة بجميع دور السينما التابعة له فى الإسكندرية.. وقبلت بعض الشركات هذا العرض، أما الشركات الكبيرة ذات رأس المال فلم تقبل هذه الاتفاقات، وفى مقدمتها شركة مصر للتمثيل والسينما وشركة نحاس وأفلام رابحة وغيرها، ولا ندرى فى الواقع لماذا اختار إيلى لطفى هذا الظرف بالذات لاحتكار الأفلام المصرية القديمة؟ هل

هى دوافع اقتصادية؟ أم أسباب تجمع بين السياسة والاقتصاد من أجل سوق جديدة ربما تكون فى إسرائيل؟ ، عموما فلقد تصدت نقابة السينمائيين لمشروع إيلى لطفى ومنعت بيع الأفلام المصرية له.

ولقد انتهز أصحاب دور السينما بالإسكندرية من الشوام هذه الفرصة واستطاعوا أن يكونوا جبهة للاتفاق مع الشركات التى رفضت التعاون مع إيلى لطفى، ولكننا لا نعتقد أن هذه المحاولة حققت نجاحا للمنتجين المصريين وجعلتهم يفرضون شروطهم على إيلى لطفى بعد أن كانت تفرض عليهم،حيث كانت الدور المتاحة وجميعها لأولاد فؤاد حجار[٧٩] من دور عرض الدرجة الثانية والثالثة وهى "بارك، رأس التين، لوتس، باكوس، مصر، الشرق"[٨٠] مما يجعل زمام الأمور يستمر فى يد من يمتلك الدور الأكثر صلاحية.

العلاقة بالعاملين

تتضمن شركات دور العرض التى امتلكها اليهود تجسيدا لما يعتبره البعض أساسا للعمل الوظيفى داخل الشركات والمؤسسات اليهودية عموماً[٨١] ويتلخص فى أن معظم المستخدمين والموظفين فيها من اليهود والأجانب ولا يوجد مصريون سوى الخدم والسعاة،ورغم صدور القرار رقم ١٣٨ لسنة ١٩٤٧ بتعيين ٧٥٪ من المصريين فى الإدارة سنجد الكثير من شركات دور العرض قامت بالالتفاف حول القانون وخصص المصريين للدرجة التى جعلت بعض المجلات المصرية تقوم فى عام ١٩٤٨ بحملة ضد شركة "جوزى فيلم"[٨٢] تتهمها فيها بخرق قانون الشركات بوصفها شركة مصرية مساهمة ودليلها أن المستخدمين جميعا فى هذه الشركة من الأجانب بداية من الرؤساء والموظفين الفنيين والإداريين وحتى فتيات التذاكر وعمال الأبواب و"البليسيهات" ولا يبقى للمصريين عمل غير مسح البلاط والأعمال المشابهة والتى يستنكف الأجانب أن يحترفوها.

ويلفت ألبير مزراحى فى جريدته التسعيرة العدد ١٢ بتاريخ ٥ أغسطس ١٩٤٦ ـ وفى إطار حملاته التمويهية للإيحاء بحياديته فى التعامل مع اليهود والمصريين ـ النظر إلى حالة العمال المصريين فى دور العرض الخاصة بشركة "جوزى فيلم" فيكتب تحت عنوان "شكوى مستخدمى سينما كوزمو بالإسكندرية، ما يفيد شكوى هؤلاء من ضآلة مرتباتهم وقلتها، فهم يتقاضون أربعة جنيهات فى الشهر ويقومون بعدة أعمال شاقة مضنية من الساعة التاسعة صباحا حتى الساعة الثانية عشرة مساء، وفى النهاية يحاول أن يلفت نظر جوزيف موصيرى المشرف على شركة جوزى إلى حالة هؤلاء العمال البؤساء خصوصاً فى هذه الآونة العصيبة فى هذا الغلاء الشديد حسب قوله !

أما العناصر الفنية والإدارية فى شركة جوزى فيلم فقد ظلت جميعها من اليهود والأجانب وتتركز فى[٨٣] :

شركة جوزى : مراد كوهين مدير مكتب الشركة
مدام فونو سكرتيرة المكتب
مسيو جارسيا رئيس الحسابات
مسيو كوستى رئيس التوزيع
سينما جوزى (كوزمو القاهرة) : نيقولا كركاديدس مدير السينما
جاك بيهار وكيل السينما
مسيو متسو مهندس السينما
سينما روكسى بمصر الجديدة : مسيو نسيم ماير المدير
مسيو شوتشو الوكيل
مسيو جوانتينو المهندس
سينما كوزمو الإسكندرية: مسيو جوليو المدير
مسيو فريمان الوكيل
مسيو حاييم المهندس

وما يهمنا من هذا العرض التأكيد على أن احتكار العمل الفنى والمهنى والإدارى فى هذه الدور لعب دوره السلبى على العمالة المصرية، فالتدريب لم يكن متاحا والإطلاع على المستحدثات فى مجال العرض وتقنياته كان شخصياً وقاصراً وهو ما انعكس على هذه العمالة عندما أسند إليها العمل فى دور السينما بعد ذلك !

الجمهور

رغم أن الأفلام المصرية كانت تعرض فى دور تعتبر أدنى مرتبة وفخامة من دور العرض الأولى الخاصة بالأفلام الأمريكية والأوروبية، وكانت بعض دور الدرجة الثانية والثالثة قد أنشأها أصحابها إنشاء هزيلا متواضعا. فإحداها كانت جراجا ثم تحولت إلى سينما وأخرى كانت ملحقا لمسرح ففصلت عن المسرح وتحولت إلى سينما، والثالثة جار عليها الزمن دون عناية رغم شهرتها القديمة،رغم كل ذلك كان لهذه الدور فى عمومها الكثير من النظام والنظافة، مما كان يشجع الجماهير العريضة على مشاهدة الأفلام التى كانت تعرض على شاشاتها.

ولا ينسى جيلنا المتعة الحقيقية التى كان يستشعرها فى بعض دور العرض الأولى وخاصة التابعة للشركات الأمريكية ، فتكييف الهواء ينعشك قبل أن تقترب من أبواب دار العرض والاستقبال فى الداخل بملابس خاصة والعرض،له طقوسه، والمياه المثلجة متاحة للرواد،والسوق السوداء ممنوعة ، كل هذه المزايا وغيرها كانت تجعل المشاهدة لها متعتها التى لا تنسى بسهولة.

ولكن لم يكن الوضع بالنسبة لجمهور دور العرض إيجابى على طول الخط. كانت بعض دور العرض تفتقد عناصر الأمان،ولا تهتم بآلات العرض والصوت،وأحياناً كان تعاملها مع روادها يفتقد اللباقة والذوق.

ولو حاولنا أن نتوقف أمام بعض السلبيات التى واجهت الجمهور من بعض أصحاب دور العرض ستواجهنا مثلا التحذيرات العديدة التى وجهت إلى جوزيف موصيرى ودور عرض شركة "جوزى فيلم" وإلى إيلى لطفى بخصوص "عوامل الأمان فى بعض الدور التى يملكها[٨٤] وربما نستشعر عدم اللباقة فى التعامل مع الجماهير من مقال كتبه كليمان داسا مدير سينما كوزمو وكان عنوانه "المحسوبية والمجانية فى السينما؟"[٨٥] فرغم أن الدعوات المجانية كان متعارف عليها فى جميع دور العرض بداية من دور العرض الأمريكية مثل "مترو" و"كايرو" فإن مدير سينما كوزمو نجده يرفع راية السخرية والتأنيب من طالبى هذه الدعوات :

"مصيبة المحسوبية والمجانية فى السينما كبيرة. فإنها لا تتناول أناسا بالذات ولكنها تتعداهم أيضا إلى أصدقائهم. القريبيين منهم والبعيدين،وإذا كنت من أهل حى يقطن فيه صديق لأحد الذين يمتون للسينما بصلة الوظيفة أو بصلة الصداقة لأصحابها وموظفيها إذن تكون مجنونا لو لم يكن لك سهم فى السينما ، وتكون من البلاهة والغفلة بمكان كبير إذا لم تدع بدورك العائلة وأصدقاء العائلة وكل من يلوذ بالعائلة إلى التمتع بهذه المجانية المطلقة..!

وإنى أفهم أن يسوق عم محمد بواب المنزل الذى يطل على منزلنا عائلته الكريمة المصون التى حضرت إلى القاهرة لتشاهد العربة التى تسير بدون حصان أو حمار وتجرى من تلقاء نفسها على قضبان من حديد إلى السينما، وأن يصر على الجلوس فى الصفوف الأمامية تحت الشاشة مباشرة وأن يحضر معه الزاد والمؤونة ولا ينسى صرة الخبز ولا قلة الماء..

ولكنى لا أفهم ولا يمكننى أن أفهم قط أن يطلب منك موظف كبير له مركزه وله مكانته وله علمه وثقافته مقصورة بالتمام والكمال فى أول حفلة لعرض الفيلم، فإذا قلت إن العدد كامل ـ فى عين العدو طبعا ـ راح يهدد السينما وأصحاب السينما بالنفى والسجن وتعطيل

المحل إلى الأبد، وإذا تلطفت معه وسألته ضريبة الحكومة قال إن أصحاب الضريبة أصدقاؤه ومدير الضريبة نفسه يلاعبه الطاولة كل يوم على القهوة .

وهكذا يصب مستر كليمان سخريته التى ربما نتفق معه حول موضوعها،ولكن لا يمكن أن نتفق مع لهجتها وكل ما تعكس من صفات الاستعلاء والتكبر.

وبصرف النظر عن الأحاسيس الوطنية والعاطفية القومية عند النظر إلى العلاقة بين أصحاب دور العرض من اليهود والجمهور المصرى،فإن الواقع يؤكد أن الجماهير أحيانا ما كانت تنحاز لبعض أصحاب هذه الدور.. ومنهم جوزيف جرونشتين الذى انتشرت دور العرض التى يملكها فى منطقة الدلتا ومن أهمها سينما "الأهلى" فى دمنهور،حتى أطلت الصهيونية فنجحت فى أن تحول دون استمرار هذا الانحياز،رغم أن ذلك يتم دون أى طابع لميل غير إيجابى. ففى بداية شهر سبتمبر ١٩٤٦ نشرت إحدى الصحف كلمة تحت عنوان : "يهودى من دمنهور يمد الصهيونية بالأموال" وتشير إلى أن جرونشتين صاحب سينما "الأهلى" بدمنهور يرفض المساهمة فى المشروعات الخيرية التى يقوم بها بعض الموسرين مع إنه رأسمالى كبير ويتمتع بعطف الشعب عليه وإقباله على داره فى الوقت الذى يدفع فيه شهريا للوكالة اليهودية خمسين جنيها، ثم ضمنوا احتجاجهم بمطالبة الشعب الدمنهورى بمقاطعة داره وتشجيع دار البلدية لأنها دار مصرية يديرها مصريون"[٨٦].

من هذه الكلمة نستنبط عدة حقائق: أولا أن أبناء المنطقة أضفوا العطف والرعاية على جرونشتين وباركوا ثرائه مقابل الخدمة الجيدة التى تقدم لهم،وثانيا أن المنافسة بين الدار التى يملكها جرونشتين ودار البلدية التى يملكها المصريون لم تكن قائمة على مفهوم عنصرى، وإنما كان قوامها المنافسة بالخدمة الجيدة،وثالثا أن الوعى الخافت بخطر الصهيونية جعل هذه الجماهير تقتنع أن العدل هو مساواة مشاريعها الخيرية مع ما يقدم للوكالة اليهودية. وبلا شك لم يحدث رد فعل حاسم فى هذه المرحلة إلا من خلال بعض كلمات الضيق والاستهجان.

الغريب أن استنكار جماهير دمنهور من موقف جرونشتين قد واجهته حملة مضادة من الصحفى ألبير مزراحى عندما علق فى جريدة التسعيرة على موقف جرونشتين بقوله : "نحن لا نعرف هذا الشخص المسمى "جوزيف جرونشتين"! ولا نعرف هل يدفع للوكالة اليهودية نقوداً أم لا، ولكن الدليل الذى ساقته الجريدة على صهيونيته أو تعصبه للصهيونية ليس بالدليل المقنع. إذ ليس معنى بخل رجل فى بعض النواحى أنه كريم من

ناحية أخرى بل الأمر بالعكس، فهو إذا امتنع من الدفع لوجوه الخير العربية فى مصر،فذلك يدل على أنه حريص على المال بخيل به، ومثل هذا البخيل يظل بخيلا فى كل زمان ومكان(٨٧).

إن موقف البير مزراحى يفصح عن تلاعب فاضح بالمواقف ويحول ظاهرة سياسية خطيرة جعلت مصر مركزا للنشاط المالى والدعائى للصهيونية فى الشرق إلى مجرد "بخل يهودى" يتعامل بالمثل مع القضايا العربية واليهودية، وعلينا أن نتصور يهوديا يتهم يهوديا آخر بالبخل، والهدف التمويه على ما هو أكثر خطورة بالنسبة لهما.

ومع ذلك لم تكن هناك أية مواقف مضادة تجاه جرونشتين سواء من الأفراد أو الدولة، بل ستطالعنا الأخبار عام ١٩٥٥ أن جرونشتين كسب الاستئناف المرفوع منه لصرف فرق الضريبة على الملاهى والذى كان مثار نزاع بين مصلحة الضرائب والمستغلين لدور العرض فى الأرياف(٨٨).

لقد استمر اليهود فى امتلاك واستغلال دور العرض فى جميع أنحاء مصر حتى نهاية الخمسينيات، ثم لجأ الكثير منهم إلى تصفية ممتلكاتهم ـ ومنها دور العرض ـ حتى لا يلحقه قرارات التأميم عام ١٩٦١ .

أن أهم ما نستخلصه من هذا العرض هو أن دور العرض السينمائى يمكن أن تفرض سطوتها المخيفة على الإنتاج السينمائى المحلى وعلى الذوق العام للجماهير طالما كان الاحتكار هو الأساس فى إدارتها،ولكن هذا لا يعنى أننا نتجاهل إيجابيات تحققت فى إطار التنوع السينمائى الذى فرضه وجود أقليات أجنبية فى مصر، ولا يعنى أيضا أن حال دور العرض فى مصر بعد التأميم كان أفضل حالا من قبل التأميم.

علينا أن لا ننكر تأثير القرارات الاشتراكية عام ١٩٦١، وما تلاها من قرارات على المصريين عامة والمستثمرين خاصة فى إعاقة حركة إنشاء دور العرض، كما كان للقصور المالى لدى القطاع العام نفس الأثر فى عدم زيادة رقعة دور العرض، فلم تبن دار عرض واحد، حتى عام ١٩٨٠ ،اللهم إلا بعض دور العرض الصيفية أو تحويل بعض دور العرض الدرجة الثالثة إلى درجة أولى وإن كانت لا تعتبر إضافة جديدة (٨٩).

وإذا رجعنا إلى الإحصائيات الخاصة بدور العرض نجد أن عددها كان فى الخمسينيات ٤٥٠ دار عرض أخذت تتناقص حتى وصلت فى بداية الثمانينيات إلى حوالى ١٧٠ دار عرض وهو ما انعكس على نسبة التردد على دور العرض بالنسبة للطبقة المتوسطة " فإن من هم الأسباب التى تجعل المشاهدين يرغبون فى التردد على دور

العرض نوعية الدار من حيث الوسط المحترم والمقاعد المريحة ووجود تكييف الهواء والقرب من محل الإقامة وببساطة شديدة يمكن القول أن ما يجذب المشاهد إلى دور العرض هو توافر دور العرض الأول ذات المستوى الجيد وهو ما افتقدته مصر فى فترة قريبة.

ومن هنا يمكن القول بأن انصراف عدد كبير من زائرى دور العرض وغالبيتهم من المثقفين والطبقة المتوسطة وما فوقها، إنما يرجع لعدم تناسب المستوى وما آلت إليه دور العرض بمختلف أنواعها مما جعل طائفة أخرى تحل محلها بعد التحول الاجتماعى الذى طرأ على المجتمع المصرى، مما زاد المشكلة حدة حيث هجرت طائفة الحرفيين دور عرض الدرجة الثانية إلى دور العرض الأول استناداً إلى ملاءمتها المالية فأصبحت دور العرض الثانى خرابا تنعى من بناها مما اضطر أصحابها إلى إغلاقها كما انعكس ذلك على الإنتاج فهبط المستوى لإرضاء غرائز هذه الطبقة الجديدة متناسية المستوى الفنى والثقافى للفيلم[٩٠].

وتمر السنون

وتعود دور العرض الأولى إلى عصر ازدهار جديد ولكن بدون تنوع.

وباحتكار جديد ربما تكتشف الأجيال القادمة هويته!!

الهوامش

١) ديفيد روبنسون "تاريخ السينما العالمية ١٨٩٥ ـ ١٩٨٠" ترجمة إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٩، صفحة٣٠.

٢) ديفيد روبنسون "المرجع السابق ص ٣٠.

٣) ديفيد روبنسون.. المرجع السابق ص٣٠.

٤) أحمد كامل مرسى.. مجلة السينما والمسرح العدد ٤٤ نوفمبر ١٩٧.

٥) أنس مصطفى كامل " الرأسمالية اليهودية فى مصر" ميريت للنشر والمطبوعات ١٩٩٩ صفحة.

٦) المرجع السابق صفحة ٤٤.

٧) المرجع السابق صفحة ٤٥.

٨) صموئيل اتينجر: "اليهود فى البلاد الإسلامية" (١٨٥٠ ـ ١٩٥٠) عالم المعرفة ١٩٧ المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت ١٩٩٥ صفحة ٣٢٤.

٩) محمد مصطفى عبد النبى "العصر الذهبى لليهود فى مصر" ١٩٩٧ دار (الصديقان للنشر والإعلان) صفحة٤.

١٠) محمد مصطفى عبد النبى.. المرجع السابق صفحة ١٥٧.

١١) محمد مصطفى عبد النبى.. المرجع السابق صفحة ١٥٥.

١٢) جاك باسكال الدليل السينمائى لمصر والشرق الأوسط الأعداد من ١٩٤٦ ـ ١٩٥٤.

١٣) أحمد الحضرى "تاريخ السينما فى مصر" (١٨٩٦ ـ١٩٣٠) مطبوعات نادى السينما بالقاهرة ابريل ١٩٨٩ صفحة ١٠٦.

١٤) أحمد محمد غنيم وأحمد أبو كف "اليهود والحركة الصهيونية فى مصر ١٨٩٧ ـ ١٩٤٧ كتاب الهلال. العدد ٢١٩ يونيه ١٩٦٩ صفحة ٥٢، ٥٣.

١٥) د. على شلش "اليهود والماسون فى مصر" كتاب الزهراء : الزهراء للإعلام العربى ١٩٨٦ صفحة.

١٦) أحمد الحضرى.. المرجع السابق صفحة ٣٢٧.

١٧) مجلة "سينى فيلم" ٩ ـ ١٩٥٣.

١٨) محمد مصطفى عبد النبى. المرجع السابق ص ٨٨.

١٩) أنس مصطفى كامل.. المرجع السابق ص١١٦.

٢٠) مجلة "الصباح" ١١٢٩ ت: ١٢/ ٥/ ١٩٤٨.

٢١) جاك باسكال.. الدليل السينمائى لمصر والشرق الأوسط.. المراجع السابقة.

٢٢) جاك باسكال.. المرجع السابق.

٢٣) جاك باسكال.. المرجع السابق.
٢٤) مجلة "الصباح" ١١١٥ ت: ٥/ ٢/ ١٩٤٨.
٢٥) مجلة "سينى فيلم" العدد ٦ سبتمبر ١٩٤٨.
٢٦) أحمد الحضرى.. المرجع السابق صفحة٢٣١.
٢٧) مجلة "سينى فيلم" ١/ ٢/ ١٩٥٠.
٢٨) مجلة "سينى فيلم" المرجع السابق ١٠/ ٢/ ١٩٥٠.
٢٩) المرجع السابق ١/ ٢/ ١٩٥٠.
٣٠) مجلة "سينى فيلم" ١ ـ ١٩٥٤.
٣١) محمد مصطفى عبد النبى. المرجع السابق. صفحة ١٥٦.
٣٢) مجلة "الحقيقة" ١ يناير ١٩٤٨.
٣٣)سمير فريد.. حسن إمام عمر "عميد الصحافة الفنية" صندوق التنمية الرقابية صفحة ٢٩.
٣٤) انس مصطفى كامل المرجع السابق صفحة ١٧٦.
٣٥) مجلة "فن السينما" العدد ٤ بتاريخ ١٢ نوفمبر ١٩٣٣ ص ٢٧.
٣٦) أنس مصطفى كامل المرجع السابق صفحة ١٧٦.
٣٧) المرجع السابق صفحة ١٦٥.
٣٨) فريدة مرعى (المحرر): صحافة السينما فى مصر "المركز القومى للسينما ١٩٩٦" بحث فاضل الأسود عن مجلة الكواكب، صفحة ٢٠٨.
٣٩) د. رشاد عبد الله الشامى "الشخصية اليهودية فى أدب إحسان عبد القدوس" كتاب الهلال. العدد ٣٩٦ ابريل ١٩٩٢ صفحة ٩٩.
٤٠) د. رشاد عبد الله الشامى. المرجع السابق صفحة ٩٩.
٤١) أحمد الحضرى.. المرجع السابق ١٠٥.
٤٢) د. سهام نصار: "موقف الصحافة المصرية من الصهيونية" (١٨٩٧ ـ ١٩١٧) الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٩٣ ـ سلسلة تاريخ المصريين ـ صفحة ١٧٩.
٤٣) د. سهام نصارالمرجع السابق صفحة ١٧٩.
٤٤) د.سهام نصارالمرجع السابق صفحة ١٧٩.
٤٥) أحمد الحضرى.. المرجع السابق صفحة ١٠٥.
٤٦) مجلة "الستار" العدد ٩ أكتوبر ١٩٥٠.
٤٧) انس مصطفى كامل.. المرجع السابق صفحة ٨٠.
٤٨) أحمد الحضرى.. المرجع السابق صفحات ١٤٧، ١٦٠.
٤٩) فريدة مرعى (إعداد) كتابات "السيد حسن جمعة" الجزء الثانى (١٩٣٠ ـ ١٩٣٤) المركز القومى للسينما ١٩٩٨ صفحة ٤٩.
٥٠) المرجع السابق.. صفحة ٢٢٦.
٥١) حسين عثمان: "حكايات من تاريخ السينما العربية" ١٩٧٧ صفحة ١٤.

٥٢) أحمد رأفت بهجت "الشخصية العربية فى السينما العالمية" سلسلة "آفاق السينما" ٢٢ الهيئة العامة لقصور الثقافة. وزارة الثقافة الطبعة الثانية ٢٠٠٢ صفحة ٢٨.

٥٣) الجزء الخاص "بشارع عماد الدين" يعتمد على (أ) كتاب أحمد الحضرى "تاريخ السينما فى مصر" (١٨٩٦ ـ ١٩٣٠)، (ب) الدليل السينمائى لمصر والشرق الأوسط لجاك باسكال ١٩٤٦ ـ ١٩٥٤، (جـ) المعلومات الواردة فى قاموس المسرح إعداد سمير عوض، (د٩ بحث "سياحة فنية فى إمبراطورية عماد الدين" فتحى حافظ الحديدى، مجلة آريف عدد نوفمبر ٢٠٠٠، (هـ) مصادر أخرى.

٥٤) أحمد الحضرى.. المرجع السابق صفحة ١٢١.

٥٥) أحمد الحضرى.. المرجع السابق صفحة ١٠٧.

٥٦) مجلة "سينى فيلم" العدد ١ يناير ١٩٥٢.

٥٧) مجلة "سينى فيلم" العدد ٩ أول نوفمبر ١٩٤٨.

٥٨) فريدة مرعى (إعداد) كتابات "السيد حسن جمعة" الجزء الثالث (١٩٣٥ ـ ١٩٣٦) المركز القومى للسينما ١٩٩٨ صفحة ٦٨.

٥٩) فريدة مرعى (إعداد) كتابات "السيد حسن جمعة".

٦٠) مجلة "الفنون". منير محمد إبراهيم العددالسادس عشر ١٩٨٢ الاتحاد العام للنقابات الفنية. صفحة ٤٤.

٦١) مجلة "الصباح" العدد ١٣٧٥ بتاريخ ١٥/ ١٢/ ١٩٥٥.

٦٢) د. على شلش المرجع السابق صفحة ١٥٣.

٦٣) د. رفعت السعيد: "التيارات السياسية فى مصر" الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٢ صفحة ٢١٩.

٦٤) مجلة "سينى فيلم" ١/ ١/ ١٩٥٠.

٦٥) مجلة "سينى فيلم" عدد فبراير ١٩٥٢.

٦٦) مجلة "سينى فيلم" بتاريخ ١/ ٣/ ١٩٥٢.

٦٧) مجلة "سينى فيلم" بتاريخ ١/ ١/ ١٩٥٢.

٦٨) مجلة "سينى فيلم" بتاريخ ١٩٥٣.

٦٩) مجلة "سينى فيلم" بتاريخ ١/ ٤/ ١٩٥٣.

٧٠) مجلة "سينى فيلم" بتاريخ ١/ ١٩٥٤.

٧١) أنس مصطفى كامل. المرجع السابق صفحة ٢٢٥ ـ ٢٣٧.

٧٢) مجلة "الفنون" العدد ٢٥ بتاريخ ٣/ ١٠/ ١٩٤٦.

٧٣) مجلة "الفنون" العدد ١٩٤٩.

٧٤) مجلة "الفنون" العدد ٢٥ بتاريخ ٣/ ١٠/ ١٩٤٦.

٧٥) فريدة مرعى (إعداد) كتابات "السيد حسن جمعة" الجزء الثالث (١٩٣٥ ـ ١٩٣٦) المركز القومى للسينما. وزارة الثقافة ص ٢٣٤.

٧٦) مجلة "النجوم" العدد ٥٩ بتاريخ ٣/ ١١/ ١٩٤٥.

٧٧) مجلة السينما العدد ٥٩ بتاريخ ٤ ابريل ١٩٤٦ ص٥.

٧٨) مجلة "الصباح" ١١٤٨ تاريخ ٢٣/ ٩/ ١٩٤٨.
٧٩) مجلة "الاستوديو" العدد ١٠٧ بتاريخ أغسطس ١٩٤٩.
٨٠) مجلة "الاستوديو" المرجع السابق.
٨١) أنس مصطفى كامل: المرجع السابق ١٦٥.
٨٢) أنس مصطفى كامل المرجع السابق ١٦٨.
٨٣) مجلة "الحقيقة" العدد ٣٥ سنة ١٩٤٨.
٨٤) مجلة "الفنون" المرجع السابق ١٩٤٦.
٨٥) مجلة "النجوم" العدد ٥٧ بتاريخ ٢٠ أكتوبر ١٩٤٥.
٨٦) جريدة "التسعيرة" سبتمبر ١٩٤٦.
٨٧) التسعيرة المرجع السابق ١٩٤٦.
٨٨) مجلة "سيتى فيلم" ١/ ٣/ ١٩٥٥.
٨٩) جمال أمين دراسة: دار العرض السينمائى "خطة التنمية ومساهمة الدولة" المجالس القومية المتخصصة، لجنة السينما ١٩٨٠.
٩٠) المرجع السابق.

الفصل الثانى
الأستوديوهات والإنتاج المحلى

كانت السينما فى مصر طوال عمرها تتكون من مشروعات صغيرة دون أن تتهيأ لها سبل الانتظام فى بنيان فعال يحميها كصناعة، وهى الحال التى استمرت سواء عند ظهور أستوديو مصر أو بعد تكوين القطاع العام فى السينما حيث اتخذ لنفسه بنيانا يتماثل إلى حد كبير مع بنيان المشروعات الفردية الصغيرة التى كانت تسود الصناعة قبل وجوده وبعد اختفائه.

ولا جدال أن دور الأجانب فى شيوع هذا البنيان كان دورا أساسيا ولا يمكن تجاهله أو إسقاطه من الحسبان، فمع بداية العروض السينمائية الأولى فى الإسكندرية والقاهرة، والأجانب من شتَّى الجنسيات يشكلون العنصر المهيمن على المشروعات الفردية فى مجال إنشاء دور العرض وتسويق المعدات السينمائية وتوزيع الأفلام الأمريكية والأوروبية، وأخيرا المشاركة فى إنتاج الأفلام المصرية التى كانوا ينظرون إليها كسلعة الهدف الرئيسى منها هو تحقيق الربح السريع. فهى تثير الغرائز البدائية، ولا تستهدف غاية اجتماعية أو إنسانية. وإذا حاولت فالتصيد المغرض هو منهجها من أجل أهداف متباينة !

فى هذا الإطار امتلك اليهود المتمصرين أستوديوهات بدائية هدفها الأساسى مزاولة الإنتاج السينمائى بواسطة أصحابها. كما قامت شركات بإنتاج أفلام دون أن تملك أستوديوهات خاصة بها وكانت تعنى أيضا بإنتاج أصحابها من المخرجين أو الممثلين

مثل:"شركة النسر" لإيلى أبتكمان، "أفلام راقية" لراقية إبراهيم، "أفلام الكواكب" لأصحابها ليلى وإبراهيم ومنير مراد.

وبسيادة النظرة الفردية، ظهرت على سطح حركة الإنتاج السينمائى مشروعات أخرى كانت تنشأ عادة للقيام بإنتاج الأفلام ولكن سرعان ما تتوقف بعد إنتاج الفيلم الأول أو الثانى لتنصرف إلى توزيع الأفلام الأجنبية أو استغلال دور العرض أو مزاولة أنشطة فنية أخرى مثل التسجيلات الصوتية وعمليات دبلجة الأفلام الأجنبية إلى اللغة العربية وأحيانا ما تعاود الظهور بعد فترة للاضطلاع بإنتاج فيلم آخر ،وخلال تاريخ السينما المصرية ظهرت تلك النوعية من الشركات من خلال مسميات "الفيلم الفضى" لصاحبها شوتز وبوتشينى، "اورينتال فيلم" لايدى كولمان، "شارل ليفشيتز وشركاه""جوزى فيلم" للإخوة موصيرى. كما شارك بعض اليهود فى إنتاج أفلام متفرقة مع بعض الفنانين المصريين منهم على سبيل المثال إيلى درعى الذى شارك فاطمة رشدى فى إنتاج بعض أفلام شركتها، "كوكب مصر"[١] أرمان بوهالوفيتش الذى شارك أحمد كامل مرسى وآخرين فى إنتاج فيلم "بنت الشيخ" ١٩٤٣، ومشاركة زكى سيلفيرا للمصور أحمد خورشيد فى إنتاج فيلم "السبع أفندى" ١٩٥١، كما لا يجب أن نتجاهل تستر اليهود وراء بعض المصريين والعرب من أجل إنتاج أفلام مصرية منها، كما تقول مجلة دنيا الفن فى مقال بعنوان "الصهيونية فى السينما المصرية" العدد ٣ أكتوبر ١٩٤٧ ، أفلام لفريد الأطرش وغيره من الممثلين والممثلات[٢] ولكن هذه الأفلام لا تستطيع تحديدها من مجرد الأقاويل. وهذا لا يعنى أن تلك الأقاويل ليس لها صدى من الحقيقة.

ورصد الدور اليهودى فى مجال إنتاج الأفلام لا يعنى تجاهل دور بعضهم فى الإدارة الفنية أو الإدارية للمشروعات السينمائية التى كان يمتلكها المصريون والمتمصرون من غير اليهود، فقد شارك ليتوباروخ فى الإعداد لإنشاء أستوديو مصر، وشارك كل من لفتر أمبو ريا وشارل ليفشيتز فى إدارة بعض الأقسام فى أستوديو الأهرام، الذى كان يمتلكه اليونانيان أفانجلوس أفراموسيس وباريس بلبنيس " وكان لارمان بوهالوفيتش دوره الفنى والتسويقى فى شركة "الأفلام العربية " للإخوان الجابرى.

إذا تتبعنا الحركة السينمائية فى بدء ظهورها فى مصر وجدنا أنه لم تكن هناك أستوديوهات بالمعنى المعروف وإنما كانت شبه أستوديوهات تتمشى وحال صناعة السينما حينذاك، فقد تحولت الفيلات ومحلات الموبيليات ودور العرض السينمائى المتهالكة والجراجات إلى ما يمكن أن يطلق عليه تجاوزا بالأستوديوهات السينمائية وهناك من

يرفض استحقاقها لهذا الوصف بل ويعتبر كل من كان يعمل بها مجرد هواة، ويعد رأى المصور الفرنسى - اليهودى سام بريل - الذى جاء إلى مصر للإشراف على قسم التصوير فى أستوديو مصر - معبرا إلى حد كبير عن ذلك: "عرفت السينما المصرية عام ١٩٢٧ عندما أنتجت الأفلام المصرية الأولى بواسطة لفيف من الهواة، ولم تصور هذه الأفلام بطبيعة الحال داخل استوديوهات لسبب بسيط هو أنه لم يكن هناك يومئذ أستوديوهات. استقبل الشعب المصرى الأفلام الأربعة بالترحاب بالرغم من عدم توافر الناحية الفنية أو الاستعداد الآلى فيها وكذلك قواعد الإخراج الصميمة وحتى عام ١٩٣٠، أنتجت ثلاثة أفلام أخرى عدمت القيمة الفنية، ولكن نظرا لأنها كانت أفلاما لهواة ناشئين لم يتزودوا بدراسة كافية فقد كانت لا بأس بها نسبيا[٣] ويصل سام بريل إلى النتيجة المنطقية، وهى أنه بإنشاء أستوديو مصر عام ١٩٣٦ بدأت السينما تأخذ أهميتها كصناعة مهمة، وأنتجت أفلاما عرضت فى جميع الإقطار الشرقية المجاورة[٤].

*** أستوديو " توجو مزراحى "**

المبعوث اليهودى الرئيسى للسينما المصرية هو "توجو مزراحى"، من مواليد بولكلى بالإسكندرية ١٩٠١، كان يحمل الجنسية المصرية وينتمى إلى عائلة من العائلات اليهودية ذات الأصول الإيطالية والتى استطاعت أن تتحكم فى توجيه الاقتصاد المصرى خلال النصف الأول من القرن العشرين. تلقى تعليمه فى المدارس الفرنسية حتى حصل على دبلوم التجارة من الليسيه فرنسيه بالإسكندرية، وبدأ حياته العملية موظفا فى شركة مخازن الاستيدا ع العمومية بالإسكندرية التى كان والده مديرا عاما لها، ثم انتقل للعمل فى شركة كبرى لتصدير الأقطان، ومنها مارس العمل لحسابه الخاص فى البورصة[٥].

يقال إنه كان مفتونا بالسينما وبعد زيارته لاستوديوهات "جو مون" الفرنسية استطا ع أن يقف على أسرار العمل السينمائى وقام بشراء آلة تصوير سينمائى ٣٥ مللى واستخدمها فى تصوير بعض الأفلام القصيرة عن معالم باريس وروما والبندقية، وبعد فترة غياب يحددها حلمى رفله الذى عمل مساعدا له بأربعة أشهر[٦] عاد بعدها إلى الإسكندرية ليبدأ نشاطه السينمائى فى عام ١٩٢٨ بإنشاء أستوديو توجو ببا كوس برمل الإسكندرية،وكان عبارة عن دار سينما باكوس التى حولت صالتها إلى أستوديو وجهزت بالمعدات الممكنة فى ذلك الوقت، وكان هو الآخر يعمد إلى تصوير العديد من مناظر فيلمه فى الشوارع والمناطق الخلوية مستعينا فى ذلك بضوء الشمس وأقل إمكانات ممكنة من الإضاءة وكان فيلمه الروائى الأول بعنوان "الهاوية" أو "الكوكايين"١٩٣٠ .

وما لبث توجو أن قدم فيلما آخر هو"٥٠٠١" ثم "أولاد مصر" و"المندوبان" وصادف كل منها استحسانا من الجمهور، واستمرت مسيرته حتى ضرب الرقم القياسى فى كثرة الإنتاج وفى عام ١٩٣٨ يؤجر أستوديو وهبى الذى أشرف على إنشائه يوسف وهبى وشقيقه إسماعيل وكان يقع فى شارع عباس بالجيزة ومساحته ١٣٥٠ مترا مربعا ومساحة البلاتوه ٢٨ * ٣٢ متر ملحق به معمل للطبع والتحميض والمونتاج وبه عشر حجرات للإدارة والفنانين وقد أنشأ توجو أمام هذا الأستوديو أستوديو آخر صغيرا. جعل من الدور الأولفيه غرف الممثلين والمعمل وفى الدور الثانى بلاتوه تصوير[٧].

وإذا استعرضنا جميع الأفلام المصرية التى ظهرت على الشاشة من عام ١٩٢٧ وحتى عام ١٩٤٦ وهو عام توقف مزراحى عن ممارسة نشاطه السينمائى سواء فى مجال الإخراج أو الإنتاج.. وجدنا أن نصيبه منها ضعف نصيب أى سينمائى آخر كما أنها تمثل ٧,٣٪ من مجموع الإنتاج السينمائى المصرى، وجميعها من إنتاج شركته "الأفلام المصرية".

كانت الأفلام المصرية التى أنتجها مزراحى حسب ترتيب ظهورها: "الكوكايين"، "٥٠٠١"، "أولاد مصر"، "المندوبان"، "الدكتور فرحات"، "البحار"، "١٠٠ ألف جنيه"، "خفير الدرك"، "العز بهدلة"، "الساعة سبعة"، "أنا طبعى كده"، "الرياضى"، "التلغراف"، "ليله ممطرة"، "عثمان وعلى"، "سلفنى ٣جنيه"، "الباشمقاول"، "قلب امرأة"، "الفرسان الثلاثة"، "ليلى بنت الريف"، "ألف ليلة وليلة"، "ليلى بنت المدارس"، "ليلى"، "على بابا والأربعين حرامى"، "الطريق المستقيم"، "تحيا الستات"، "ليلى فى الظلام"، "نور الدين والبحارة الثلاثة"، "كدب فى كدب"، "ابن الحداد"، "شارع محمد على،" "المظاهر،" "سلامة"، "الفنان العظيم"، "يد الله"، "ملكة جمال"، "اكسبريس الحب".

ولقد رصدنا ملامح معظم هذه الأفلام فى فصول تالية، وليس هناك مجال للشك فى أن معظمها حقق نجاحا جماهيريا ـ رغم التدنى الواضح فى مستوى بعضها ـ من خلال أكثر الأشكال الدرامية شعبية "الأفلام الغنائية"، و"الميلودراما الاجتماعية" و"الكوميديا الهزلية"، لقد أدخل مزراحى من خلال تلك الأشكال التجارة على السينما فى مصر وساندته فى ذلك شركة جوزى فيلم التى أسسها جوز يف موصيرى وكانت هذه الشركة تدير العديد من دور العرض فى المحافظات الكبرى وتحتكر استيراد الأفلام الخام وبيعها[٨].

ويكاد يجمع معظم نقاد مرحلته على أن توجو مزراحى "التاجر" يتفوق على مزراحى "الفنان" وهناك الكثير من النقاد الجادين كانوا حاسمين فى توضيح رؤيتهم تجاهه: الكاتب

على بليغ يصفه فى مجلة السينما بأنه " مخرج مجتهد ولكن الروح التجارية متغلبة فى داخلة على الروح الفنية، فهو تاجر أكثر منه فنانا، لذلك نجد الاقتصاد بل التقتير أهم أساس فى إخراج أفلامه كما نجد روح التاجر متجلية بين ثنايا تلك الأفلام بدلا من أن نجد روح الفنان تلمع خلالها وأهم عناصر نجاحه تصرخ بأعلى صوتها أن توجو تاجر فهو يعتمد على المسرحيات والأفلام الأوروبية الناجحة فيمصرها بواسطة أعوانه ويعلن عنها بواسطة أسمائها اللافتة بجانب أسمائها المتمصرة ليجلب النظارة إلى تلك الأفلام، كما أنه يعمد إلى الشخصيات المحبوبة من الجمهور فيستخدمها فى الأفلام كما تستخدم المتاجر الكبرى فى أوروبا وأمريكا النماذج البشرية الجميلة فى عرض منتجات تلك المتاجر وهو لا يعتمد على الفكرة ولاعلى الروح الفنية"(٩).

أثناء الحرب العالمية الثانية حاولت الحكومة المصرية البحث عن وسائل للنهوض بالفيلم المصرى وهو فى ذروة انحداره التجارى، فاقترح وزير الشئون الإجتماعية على أعضاء لجنة السينمائيين المصريين التى تعد النواة الأولى لإنشاء غرفة صناعة السينماعام ١٩٤٣ تقديم " جائزة " سنوية كمساهمة فى رفع مستوى الفيلم المصرى، فماذا كانت النتيجة؟

يقول محضر الجلسة الثانية لتلك اللجنة : " تحادثت اللجنة فى موضوع " الجائزة " التى ذكرها وزير الشئون الاجتماعية فى اجتماع السينمائيين به وبعد مناقشات عديدة بين رفض بات من الأستاذ " مزراحى " والأستاذ " إلياس إليا " وقبول من الأستاذ " نحاس " عرض الأستاذ محمد كريم رأيه الخاص مستطلعا رأى اللجنة فيه، وهو أن يعطى كل فيلم ناجح ميدالية ذهبية وأن لا تعطى تلك الميدالية للفيلم غير الجيد، وأن الميدالية إنما تكون للفيلم ذاته دون ذكر أسم خاص أو مجهودفردى، ولكن طلب الأستاذ " توجو " والأستاذ " إلياس " تأجيل البت فى الأمر للدراسة. (١٠)

موقف عابر ولكن له دلالاته، فتقدم الفيلم المصرى بالنسبة لمزراحى وأمثاله، لم يكن يشكل هما حقيقيا،وأشعال نار المنافسة الحميدة بين العناصر الجادة فى السينما المصرية حتى ولو على جائزة معنوية ليس لها قيمة مادية تذكر، يعد أمرا له عواقبه ويمكن أن يفتح باب التقويم الحقيقى للفيلم المصرى خاصة مع غياب حركة نقدية مؤثرة، ومنطلقا من قربه من "توجو مزراحى" وعمله لفترة كمساعد له يحدد المخرج والكاتب أحمد كامل مرسى صفات ومميزات ونقائص توجو مزراحى فى نقاط شديدة الوعى بطبيعة وإمكانات الرجل،فهو يعد بالنسبة له من أكثر المخرجين إنتاجا ويميل بطبعه إلى الكوميديا، ولذا كان توفيقه فى المواقف المضحكة والمفاجآت المتميزة لا يعادله توفيق أى مخرج سواه(١١).

ولكن عندما يتوقف أحمد كامل مرسى أمام عيوب مزراحى ليرصدها نراه يحددها فى الآتى(١٢):

١) يعتمد فى كثير من الأحيان على نفسه فى وضع القصة والحوار.

٢) نشاطه الزائد عن الحد. حتى انه ليطالب المصور بالعجلة فى كثير من الأحيان فلا يعطيه الوقت الكافى لإظهار مواهبه.

٣) تكراره للمواقف التى فازت بنجاح فى فيلم من الأفلام أكثر من مرة.

٤) يطبق الحركة والسرعة فى الدراما كما يطبقها فى الكوميديا.. بينما الدراما تتطلب كثيرا من العمق والهدوء فى الحركة والانتقال.

٥) تتشابه لديه زوايا اللقطات فى الأفلام المختلفة فهو يحددها ويعرضها بينما السينمائى فى حاجة إلى الابتكار والتجديد الدائمين.

٦) عصبية المزاج التى تشكل ضررا عليه وعلى الفنانين الذين يعملون معه.

٧) كثرة الأبواب والمنافذ المؤدية إلى مقابلته والخروج من لديه !!

إن أحمد كامل مرسى يمتاز بعمق لا يتوافر فى غيره من المقربين لتوجو مزراحى من غير اليهود من أمثال يوسف وهبى وحلمى رفله وعبده نصر وغيرهم. فهو لا يناصب الرجل العداء، ولكنه يملك القدرة من خلال معايشته العملية والشخصية له أن يعكس إلى حد كبير التركيبة السلوكية لتوجو سواء أمام الكاميرا أو خلفها، ربما نجد أحمد كامل مرسى بعد سنوات طويلة من رحيل مزراحى عن مصر وهو يحاول أن تتضمن آراؤه كل مميزات الرجل ومحاسنه(١٣) ولكن مع ذلك ستبقى لآرائه السابقة والمعلنة أثناء تواجد مزراحى على أرض مصر قوة الحجة الصحيحة التى تساندها أفلام مزراحى نفسه.

*** أفلام مصرية يونانية !**

بالإضافة إلى الأفلام المصرية التى أنتجها مزراحى.. سنجده ينتج ويخرج أربعة أفلام يونانية هى: "دكتور أبامينوندس" ١٩٣٧ وهو تحويل لفيلم "دكتور فرحات" الذى أنتجه وأخرجه عام ١٩٣٥، "اللاجئة" عام ١٩٣٨ عن سيناريو يونانى، "القبطان عقرب" عام ١٩٤٣ وهو تحويل لفيلم "البحار" الذى أنتجه وأخرجه عام ١٩٣٥، وقد اضطلع ببطولة تلك الأفلام أعضاء الفرق المسرحية اليونانية التى كانت تقوم بجولات دورية فى مصر لتقديم عروضها للجالية اليونانية ومنها " فرقة الشقيقات كالتوس" وفرقة "صوفيا فيمنو"(١٤)

من الصعب علينا أن نتبين أوجه الشبه بين موقف مزراحى من المصريين واليونانيين، هل كان يسعى بالأفلام الأربعة إلى توسيع رقعة تجارته تجاه جمهور ضخم سواء فى

مصر أو اليونان ؟ أم توسيع رقعة مواقفه من جالية كبيرة كانت على منافسة شديدة مع اليهود(١٥).

وكان لها هى الأخرى عائلات لها دورها المؤثر فى الاقتصاد المصرى مثل عائلات كوتسيكا، سينادينو، ديلافرى،بينا كى، افيرينو ؟.. إلخ.

ربما تقدم لنا أفلام مزراحى المصرية مؤشرا على طبيعة موقف مزراحى من الشخصية اليونانية.. فلا يمكن أن ننسى شخصية صاحب المطعم اليونانى فى فيلم "الرياضى" ١٩٣٧ وقد أحاطه مزراحى بكل مظاهر العنف والقسوة والمشاعر الهوجاء والقدرة بحيث يفرض على زبائنه بالقوة طعامه الملىء بالصراصير وهل يمكن تجاهل المغزى فى تقديم عدة شخصيات يونانية سلبية الملامح فى فيلم واحد هو "الباشمقاول " ١٩٤٠ ومنها العامل البليد وصاحب الفندق الطماع وغيرهما ؟

*** أفلام صهيونية!**

فى عام ١٩٤٦ قام توجو مزراحى بالاتفاق مع يهود أمريكان بعمل دوبلاج لأفلام دعائية صهيونية أنتجت فى الولايات المتحدة، منها فيلم "بيت أبى" و"أرض الأمل" اللذان عرضا لحياة يهود فلسطين ونشاطهم فى أرض أجدادهم (١٦).

والفيلم الأول "بيت أبى" أنتجه المراسل الصحفى مائير ليفن مع مخرجه هربرت كلاين عام ١٩٤٦ ويحيط كتاب Screening the Holocaust تأليف ILAN AVISAR مائير ليفن بهالة من التمجيد باعتبار أنه تنقل بعد الحرب العالمية الثانية بين معسكرات الاعتقال النازية ليعايش تجارب مريرة وقاسية دفعته لاعتناق الصهيونية والذهاب إلى إسرائيل لينتج فيلمه الذى يدور حول دافيد هالين بعد أن أنقذ من أحد معسكرات الإبادة النازية فى ألمانيا وهاجر إلى إسرائيل، ولكنه يهرب من المستعمرة التى يعيش فيها ليبحث عن والده، وفى هذه الرحلة يكتشف أرض إسرائيل أما فيلم "الأرض" فهو من إخراج هيرمل لارسكى عن قصة د. زجفريد مهمان ويتناول قصة شاب نجا من معسكرات الإبادة النازية ويقع أسير ذكرياته ويواجه صعوبة فى التكيف بعد عودته إلى أرض الوطن(١٧).

يبدو لنا أن توقيت هذا الإنتاج الصهيونى الذى تم دبلجته بالعبرية فى أحد الاستوديوهات المصرية يلتقى مع المقال الذى نشرته مجلة الفنون فى عددها الثالث عام ١٩٤٦ تحت عنوان "نحن هنا" أفلام صهيونية فى أستوديو مصرى"وفيه يقول كاتبه: "فى أستوديو كبير وليلا فى الظلام، وبعد انصراف الموظفين والعمال الخطرين. تدور فى معامل هذا الأستوديو وفى غرف مونتاجه جهود لخدمة أفلام صهيونية، للدعاية للصهيونية

ولحساب الصهيونيين ـ هذه الجريمة ضد الدين والعروبة وضد فلسطين الأخت الحبيبة يقوم بها مواطنون مصريون للأسف ـ بل مع الخجل الشديد لقاء الدرهم، وللفخر نسجل تعفف بعض أبناء هذا الأستوديو الكرماء عن الاشتراك فى هذه الجريمة وتنكرهم لها مضحين بمرتباتهم الصغيرة التى هم محتاجون إليها "وينتهى المقال بلفت نظر السينمائيين فى مصر إلى هذه الجريمة مطالبا نقابة السينمائيين بإيقاف هذا المنكر".

وبطبيعة الحال لم يكن أستوديو "توجو" هو المقصود.. فهو من أصغر استوديوهات مصر، وإمكاناته لا تسمح بالقيام بعمليات الدوبلاج للأفلام الأجنبية والتى كانت حكرا ـ حينئذ ـ على ثلاثة أستوديوهات كبيرة هى: أستوديو مصر، الأهرام، نحاس.

وعموما أيا كان الأستوديو المقصود بالتهديد، فان تلك العملية أعقبها التوقف المفاجئ لتوجو مزراحى عن مزاولة كافة أنشطته السينمائية وهو لم يتخط الأربعين إلا بقليل.. البعض ادعى أن توقفه ثم رحيله كان بسبب ما حدث من إخفاق مادى لفيلمه "سلامة" مما أدى إلى نقله لمستشفى بيهمان للأمراض النفسية ليقضى عدة أشهر خرج بعدها ليعتزل ممارسة العمل السينمائى[١٨] وهو ما يناقضه صديقه ومساعده حلمى رفله عندما يؤكد أن فيلم "سلامة" استمر عرضه أكثر من ١٦ أسبوعا وحقق إيرادات عالية[١٩].

كما أن الفيلم تم إنتاجه ضمن ستة أفلام قدمها مزراحى فى موسم ١٩٤٤ ـ ١٩٤٥ ولم يكن الفيلم الأخير لمزراحى فقد قدم فى موسم ٤٥ – ١٩٤٦ فيلمين أحدهما حقق نجاحا معقولا وهو "الفنان العظيم" ليوسف وهبى ويضاف إلى ذلك أن الأصول إلتى كان يمتلكها مزراحى فى مصر كانت تكفى لتغطية أى خسائر يمكن أن تواجه مسيرته دون أن يهتز أو يعلن إفلاسه.

الواقع أن مزراحى كان قد أتم رسالته السينمائية لحساب الصهيونية وانسحب فى الوقت المناسب لسببين: أولهما أن تقارير وزارة الداخلية بدأت تشير صراحة بعد إنتاجه فيلمه الأخير "إكسبريس الحب" إخراج حسين فوزى ١٩٤٦ إلى دوره فى مساندة الصهيونية، وتأتى مذكرتها المؤرخة بتاريخ ١٩ سبتمبر ١٩٤٦ لتشير دون أى لبس إلى ذلك: "المعروف عن منتج الفيلم أنه يهودى متصل بالصهونية ويعمل بإيعاز من الصهيونيين لعمل أفلام دعاية لنشر أفكار معينة" ومع ذلك فهذا السبب لم يكن كافيا لتوقفه عن العمل فغيره من الصهاينة استمروا يعملون فى مصر حتى نهاية الخمسينيات وفى مقدمتهم عائلة موصيرى التى كانت تسانده من خلال شركة "جوزى فيلم"[٢٠]، ومن هنا يأتى السبب الثانى ليرجح كفة الانسحاب، ويرتكز على أنه كان يتوقع المحنة التى منيت بها السينما

المصرية بعد الحرب العالمية الثانية، وما زال معاصروه يتذكرون ما قاله يوم أن أعلن هذا الانسحاب (الأستوديو ١٤/ ١٢/ ١٩٤٩).

"سأكون متفرجا من اليوم سأراقب من بعيد ما سيعانيه الفيلم المصرى من محن. وما ستكابده شركات الإنتاج من أزمات وصعوبات. وقد يستطيع غيرى من المنتجين أن يحتمل الظروف المقبلة، لكنى أنا شخصيا لن أتحملها، بل أعتقد أن المنتج الذى يزج بنفسه ليقف أمام هذه العاصفة،إنما يغامر بإنتاجه ويغامر بأمواله، ومن العبث أن يكابر الإنسان فى مثل هذه الظروف. ومن أراد أن يكابر فعليه أن يتحمل وحده وزر تفكيره وتبعة اندفاعه".

ورغم أن هذه الكلمات لم تنشر إلا بعد عودة مزراحى من إيطاليا فى نهاية ١٩٤٩ فان الحقائق تؤكد أن مزراحى لم يترك مصر إلا بعد قيام إسرائيل بشهور طويلة وتحديدا بعد شهر مارس ١٩٤٩ وأنه لم يتعرض لأى اضطهاد حتى لو كانت هناك أسباب تدفع الدولة إلى اضطهاده.

١) فى ٢٣ مارس ١٩٤٨ نشرت مجلة دنيا الفن فى عددها ٧٥ " يعالج المنتج والمخرج المعروف توجو مزراحى الآن بمستشفى الأمراض الصدرية فى حلوان" وهو خبر يؤكد بان مزراحى كانت وسيلته للتمويه على أنشطته هو الإعلان عن مرضه سواء نفسيا أو جسمانيا.

٢) فى ١٩٤٨ نشرت الصباح "توجو مزراحى" يقوم بتصفية شركته السينمائية.

٣) فى ٢٠ يناير ١٩٤٩ نشرت الصباح: "مزراحى يخرج أفلام لحساب نحاس فيلم على أن يتقاضى ثلاثة آلاف جنيه عن كل فيلم وتكون له نسبة من الأرباح وقد اشترط توجو أن يضع ميزانية الفيلم ويشرف على تنفيذها".

٤) فى ١٧ مارس ١٩٤٩ نشرت الصباح: "أنور وجدى يتفاوض مع مزراحى لكى يخرج له فيلمين فى الموسم الجديد".

٥) فى ١٤ ديسمبر ١٩٤٩ نشرت مجلة الأستوديو حوارا مطولا مع مزراحى (٣صفحات) استهلته بقولها: اليوم وقد عاد الأستاذ توجو من إيطاليا وراح يتأهب للعودة إلى الميدان. عاد للسينما والفيلم المصرى وقد سرى إليه التفاؤل والأمل.

يستعرض مزراحى فى حواره رؤيته تجاه الإنتاج المصرى وأهمية أن يكون الفيلم المصرى مصريا. بالكامل بعيدا عن أى شراكة مع الأوروبيين، ولم يجد "توجو" سببا يدعو إلى إجراء أى زيادة فى ميزانيات الأفلام بل وينصح بأن "لا تزيد ميزانية الفيلم (الضخم) عن ١٥ أو ١٦ ألف جنيه مهما كانت الظروف ومهما كانت الأسماء، ولأن الرجل كان فى

أعماقه قد قرر ترك مصر، فقد ضمن حواره أحداثا وتفاصيل لا تتسق مع المنطق أو الواقع. وتنأى فى مجموعها عن الصدق والحقيقة، فهو يدعى أنه كان يعد فيلما عن "محمد على الكبير" بينما كان هناك مشروع فيلم عن نفس الشخصية متعثرا فى أستوديو مصر لأن الإعانة (الحكومية) المقررة له وهى ٥٠ ألف جنيه لا تكفى. ومع ذلك نراه يقول "لم يتجه فكرى أبدا وأنا استعد للقيام بهذا المشروع أن أطلب أية إعانة من الحكومة، وكنت طبعا سأخضع لكل التعاليم التى تطلب منى وسأنفذها ولم يكن يضرنى أن أتقدم بالسيناريو إلى الجهات العليا للموافقة أو أن أعرض الفيلم عليها بعد تصويره أو أن أمنع عرض هذا الفيلم على الجمهور لو طلب إلى ذلك" وهى كلمات تعكس مدى ما بلغه من قدرة على الادعاء والاستخفاف بالقارئ وهو ما يستكمله عند الحديث عن مشروع آخر لإنتاج فيلم عن رواية "الكونت دى مونت كريستو"، بينما كانت المنتجة آسيا تجرى داخل الأستوديوهات تصوير فيلمها "أمير الانتقام" المأخوذ عن نفس الرواية والذى أخرجه هنرى بركات وتم عرضه فى أعقاب حوار مزراحى بشهور قليلة!!.

ومع ذلك فبعد ثلاثة شهور من هذا الحوار نشرت سينى فيلم فى أول ابريل ١٩٥٢: "يظهر أن الأستاذ توجو مزراحى قد تخلى نهائيا عن إنتاج أفلام مصرية. وقد تأكدنا شخصيا من هذا الخبر، استقيناه من شخصية محترمة جدا فى الوسط السينمائى حينما ذهبنا إلى أستوديو الجيزة، ويبدو أن الأستاذ توجو مزراحى لم يعد عنده الحماس والشجاعة للاستمرار فى إنتاج أفلام جديدة من هذا النوع، ومن الأسف حقا أن نذيع نبأ هذا "الاستغناء" لأحد أساطين صناعة السينما فى مصر فى الوقت الذى تحتاج فيه السينما إلى رجال عاملين. ولكن يظهر أن السن والرفاهية لهما حقوق أم أن هناك أسبابا أخرى؟!

وعندما يتساءل محرر سينى فيلم "جاك باسكال" وهو من أقرب المقربين إلى اليهود فى السينما المصرية فهذا يعنى أن الرجل كان يعلم الكثير عن مزراحى وأهدافه الحقيقية، ومع ذلك يستمر مزراحى فى التمويه على أنشطته لدرجة أن مجلة آخر ساعة عادت فى عددها ٨٤٦ / ٢٠ ديسمبر ١٩٥٠ تثير نفس التساؤلات التى طرحها بسكال من شهور سابقة وتحت عنوان "توجو مزراحى هل يعود إلى السينما"؟ وفيه تعلن أن مزراحى عاد من إيطاليا وأنه ينوى أن يستأنف نشاطه فى الإنتاج بعد أن اعتزل منذ الحرب الماضية.

وفى اعتقادى أن الخروج الحقيقى لمزراحى قد تأكد مع بداية عام ١٩٥٢ حينما أعلن عن تسلم شركة ـ كرامة خياط ـ أستوديو توجو مزراحى الذى كان مغلقا منذ عدة سنوات وظل طوال هذه المدة بدون عمل [٢١].

لم يكن خروج مزراحى من مصر أمرا مبهما أو غامضا فالرجل قام برسالته من أجل الصهيونية على خير وجه. والانسحاب بعد اقتطاف الثمرة فى فلسطين كان يمثل وعيا ذاتيا لما يحدث وسيحدث حوله حيث إن البقاء فى مصر لم يعد مأمونا أو مفيدا، وقد يكون الرجل قد ذهب إلى أوروبا وليس إسرائيل، وهذا ليس غريبا فكل أفراد الرأسمالية اليهودية ذهبوا إلى أوروبا وليس إسرائيل.

ومع ذلك هناك بعض أفراد من عائلة مزراحى بدأت تتسرب من مصر إلى إسرائيل فى نفس العام الذى توقف فيه مزراحى عن إنتاج وإخراج الأفلام فى مصر ـ ونخص تحديدا "موشيه مزراحى" الذى تؤكد كل الملابسات أنه من عائلة مزراحى ، فقد ولد – كما يقول ايفرايم كاتس فى موسوعته الشهيرة(٢٢) – فى مصر عام ١٩٣١ هاجر إلى فلسطين وهو فى الخامسة عشره من عمره (أى عام ١٩٤٦) وهناك انضم إلى العمل فى الكيبوتز.. ثم التحق بالخدمة العسكرية فى قوات جيش الدفاع خلال ما يسمى حرب الاستقلال أعوام ١٩٤٨ ـ ١٩٤٩ وفى عام ١٩٥٨ ذهب إلى فرنسا ليستكمل مسيرة عائلته فى مجال السينما،عمل مساعدا ثم مخرجا فى السينما الإسرائيلية والفرنسية والأمريكية وربما تعكس شخصية سامى التى قدمها فى فيلمه "المنزل فى شارع شيلوسى" ١٩٧٤ بعض ملامح شخصيته الحقيقية، فعائلة سامى تهاجر من الإسكندرية عام ١٩٤٦ إلى فلسطين وكان فى الرابعة عشر من عمره وهناك يشارك فى الأنشطة الصهيونية ثم يترك إسرائيل ليذهب إلى أوروبا من أجل الدراسة.

لقد أصبح توجو أشهر مخرج يهودى فى السينما المصرية. ومجمل أفلامه تقدم للناقد فرصة كبيرة تكشف كيفية تطويق القضايا السياسية من خلال أكثر أشكال الترفيه جاذبية. والسعى لدراسة المتاح من تلك الأفلام وهو كثير سيفيد الفنان والمثقف المصرى وهما على أعتاب مراحل جديدة هى محصلة مسميات مثل "التطبيع و"العداء للسامية". "الديمقراطية فى الشرق الأوسط الكبير"!!!

اليهود وأستوديوهات المصريين والمتمصرين

لا تقل أهمية وجود الكوادر اليهودية فى الأستوديوهات المملوكة للمصريين والمتمصرين من غير اليهود. عن أهمية وجودهم كأصحاب أستوديوهات ومشاركين فى جميع مراحل العملية الإنتاجية للأفلام المصرية، بل لعل وجود بعضهم فى الأستوديوهات غير اليهودية كان يفوق فى أهميته وجودهم كأصحاب أستوديوهات.

ولكن هذا لا ينبغى أن يجعلنا نعتقد ان كل المشاركات اليهودية كان لها دورها

الإيجابى. فتجربة اختيار طلعت حرب ليتو باروخ ليشرف على إنشاء أستوديو مصر شابها الكثير من المشاكل والثغرات.. وتباينت النتائج التى حققها أندريه فيينو بعد ذلك فى نفس الأستوديو بينما نجح تاجر وسمسار الأراضى "أفانجلوس افراموسيس" و"باريس بلينس" "أشهر الأطباء" فى المستشفى اليونانى (٢٣) عند تأسيسهما "لأستوديو الأهرام" ثانى أكبر أستوديو فى مصر بعد "أستوديو مصر" فى أن يحدا من الصراع اليهودى ـ اليونانى باشراك المليونير إيلى عدس أحد تايكونات استغلال أراضى البناء وتقسيمها فى مجلس إدارة الأستوديو، وجعل المحامى اليهودى لفتر مبوريا مشرفا إداريا وقانونيا وأحيانا فنيا للأستوديو ومحاولة الاستفادة من خبرات الموزع شارل ليفيشتز فى مجال التوزيع والإنتاج المشترك.

وفى مجال الأنشطة السينمائية المتنوعة التى كان يمارسها الأخوان الجابرى، سواء كمنتجين أو مشرفين على عمليات تصوير المناظر الخارجية للأفلام المصرية والأجنبية فى منطقة صحراء الأهرام،سنجد بوهال أرمانوفيتش يلعب دورا مساندا لتلك الأنشطة.

*** ليتوباروخ وأستوديو مصر**

تثير قضية أستوديو مصر فى تطوير صناعة الأفلام المصرية سواء من الناحية الفنية أو الفكرية أو الاقتصادية.. مجموعة من الإشكاليات التى لا يوجد معالجة متكاملة لها فيما قدم من بحوث ودراسات حول دور هذا الصرح الوطيد الذى بدأ عملاقا عام ١٩٣٥ ثم بدأ يتهاوى مع بداية الخمسينيات، ربما يعود ذلك إلى واقع العلاقات الاقتصادية المتشابك فى مصر والذى لم يكن يقيم وزنا أو اعتبارا لدور الرأسمالية فى مساندة الثقافة والفنون،لذلك كان حرص الاقتصادى المصرى الكبير طلعت حرب على أن يسجل تمرده على هذا الواقع وهو يعلن قيام شركته مصر للتمثيل والسينما :

"إننا لا نصنع أشرطة ـ أفلام ـ لنتاجر بها تجارة الأجانب فى الأشرطة المصنوعة فى الخارج ولهذا فإننا فى عملنا لا ننظر إلى الربح ولكننا لا نريد كشركة مساهمة مصرية أن تعيش بخسارة، لأن الشركة التى تؤدى وظيفتها بخسارة لا تعيش طويلا، لا نقصد الربح فى ذاته ولكن إن جاءنا ربح فإنما يجيئنا فى حدود معتدلة للغاية ومهما جاءنا من ربح فالغاية العامة مقدمة على ربح الشركة الخاص".

لقد اتسمت الأهداف العملية للشركة كما أعلنها طلعت حرب بسيادة كاملة لما يمكن أن نسميه بنموذج الأهداف القومية التى تسعى إلى صناعة أفلام روائية وقصيرة وتسجيلية دعائية وتعليمية.. إلخ، ولكن فى مسيرة التطبيق العملى لبعض هذه الأهداف وضح أن

طلعت حرب لم يكن يتمتع بحرية كاملة فى اتخاذ القرار إلا فى إطار التوازنات أو الضغوط التى تحتل مركز الثقل فى العلاقات الاقتصادية والتى دفعته نحو صياغات مختلفة أو متضاربة مع أهدافه القوميةالمعلنة، ولم تشكل فى جوهرها نقطة وثوب لمواجهة الهيمنة الأجنبية وعلى الأخص اليهودية فى تلك الفترة على صناعة السينما المصرية فى شتى مجالاتها.

فرغم إدراك طلعت حرب لخطورة الدور الذى يلعبه اليهود فى الاقتصاد المصرى إلى درجة تسجيله فى كتابه "علاج مصر الاقتصادى"[٢٤] (...والإسرائيليون إذا أرادوا أن يشتغلوا بالمراباة فأول باب يطرقونه.. هو باب القناصل الأجانب ليحتموا بحمايتهم، لأنه لا يتيسر لهم دون ذلك أن يقوموا بأعمالهم. إذ إن أكبر عوامل النجاح لهم.. اعتمادهم على الأجانب ليحتموا من العقاب واعتمادهم على هذه القوة فى هلاك الفلاحين الضعفاء.) نقول رغم إدراك طلعت حرب لمخاطر الدور اليهودى على الاقتصاد المصرى، فإنه لم يجد بدا من التعامل معهم، حيث كانوا يسيطرون على أفرع المال فى مصر والخطوط الخارجية له، لدرجة أنه عندما تأسس بنك مصر بالمرسوم السلطانى فى ٣ أبريل ١٩٢٠ كان يوسف قطاوى - عميد الطائفة اليهودية فى مصر - أحد المؤسسين وما لبث أن أدخل جوزيف شيكوريل عضوا بمجلس الإدارة فى العام التالى.. وهكذا لم ينج البنك المصرى الوحيد من الوجود اليهودى.

كان طلعت حرب حريصاً كل الحرص على تحقيق النجاح وسط متاهات الحياة الاقتصادية فى مصر. الأمر الذى جعله ينهج - فيما يبدو - أسلوبا برجماتيا يعنى باستقصاء جوانب المجتمع الذى ينتمى إليه من ناحية ، وينظر نظرة واقعية إلى ما يتصل بتعاملاته مع العالم المحيط به من ناحية أخرى. خاصة وأن التيار الغالب فى تلك المرحلة سواء من السياسيين أو المثقفين أو الجماهير العادية لم يكن يعادى اليهود، ولم يكن يدرك خطورة الصهيونية إلا فى الأربعينيات وربما بعد حرب عام ١٩٤٨، لذلك لم يغلق الطريق أمام التعامل مع اليهود وأتاح لهم سلطات فنية فى الشقين المسرحى والسينمائى لشركة مصر للتمثيل والسينما ، ومع ذلك سنجد اليهود يسعون إلى تشجيع إقالته من بنك مصر، وهو ما تحقق بالفعل فى سبتمبر سنه ١٩٣٩ ومن ثم أحبطت أهدافه القومية التى أوقعت بنك مصر فى فخ الدين لدى البنك الأهلى الذى كان يسيطر عليه العائلات اليهودية "سوارس" "هرا رى" "رولو".

هذه المقدمة نسوقها لأنها الخلفية التى تجعلنا نثير كثيراً من التساؤلات حول دوافع طلعت حرب وراء اختيار "ليتو باروخ مسعودة" - يبدو أنه من عائلة مسعودة وهى من أشهر

عائلات اليهود القرائين فى مصر ـ لإدارة شركة مصر للتمثيل والسينما فى فترة من أكثر فتراتها حساسية وهى فترة إنشاء أستوديو مصر وتحديد كوادره الفنية فالرأى أن الرجل لم يكن له علاقة وثيقة بالسينما ، ولا يمكن أن ينتج فنا سينمائيا من طراز مختلف على ما هو سائد فى سوق الأفلام حينئذ.

كان باروخ مديرا لتوكيل شركة أوديون لتسجيل الأسطوانات والموسيقى فى مصر اشتهر بدأبه وبقدرته على إنجاح أسطواناته بأشهر المطربين والمطربات والملحنين والعازفين وعلى ترويجها توزيعها على نطاق واسع. علاوة ـ كما يقول المؤرخ الموسيقى فرج العنترى[٢٥] ـ على أنه كان قادرا على التلحين فى لون راج منه فى الثلاثينيات ديالوج شعبى مشهور بعبارات: "سوسو، حنتوسو ، ياحلاوتك يالطافتك ياسوسو".. إلخ، كما أسهم فى ظهور بعض الأسطوانات الغنائية الخليعة مثل:

* أسطوانة لمحمد عبد المطلب تقول "حرص منى أوعى تزغزغنى.. جسمى رقيق مايستحملش"!

* أسطوانة لصالح عبد الحى تقول "عاشق وليه تلومونى.. بين النهود واحملونى"!

* أسطوانة لعبد اللطيف البنا "يا حليلة يا حليلة.. أهو وحده جانى الليلة" "على السلم وودعنى. وحلف لى انه يمتعنى".

أما علاقة باروخ بالسينما فقد بدأت بفضيحة عندما عرض فى ١/ ٣/ ١٩٣٣ فيلما إيطاليا باعتباره فيلما عربيا بعد أن عمل له دوبلاجاً باللغة العربية فى إيطاليا لحساب شركة "أو ديون" للأسطوانات، وكان يغلب على الصوت والحوار لهجة أهالى شمال أفريقيا، وبعد أسبوع من عرض الفيلم أوقفت وزارة الداخلية عرضه لاعتراض الصحافة المصرية على بعض مشاهده، فحذف بعضها وصرح بعرضه بعد ذلك [٢٦].

ولعل أهم ما أخذته الصحافة على اختيار باروخ ، أنه بالإضافة إلى دوره فى توزيع فيلم "سلمى" الإيطالى.. ترددت الأقاويل حول تبرعه ـ أو رشوته ـ لشركة مصر للتمثيل والسينما بمبلغ من المال جعله يقفز إلى كرسى المدير رغم أنه ليس خبيرا باقتصاديات السينما وكيفية إدارة مشاريعها،كما أخذت عليه الشروط التى وضعها لاختيار أعضاء بعثه الشركة إلى أوروبا لدراسة فنون السينما.

تقول مجلة "فن السينما" فى عددها ١٥ بتاريخ ٢٧/ ١/ ١٩٣٤ "أرادت الشركة إرسال بعثة ووقع اختيارها على محمد عبد العظيم وكان يعمل فيها من قبل مصورا، فأرسلته لتعلم التصوير فى ألمانيا، وهو اختيار موفق فى الواقع، ووقع اختيارها أيضا على موريس

كساب، وكساب هذا لم يكن يشاهد رواية سينمائية إلا فيما ندر، وكان كاتبا فى سينما تريومف وكانت شركة مصر للتمثيل والسينما تفاوض صاحبها ـ ألكسندر إبتكمان ـ فى تولى الإدارة، وفجأة وجد صاحب تريومف أن كساب يعمل فى الشركة، وإذ بكساب هذا يرشح للسفر فى بعثه لدراسة الإخراج!

ووقع اختيار الشركة على أحمد بدرخان. وفى العقد الذى وقعه بدرخان اشترطت عليه الشركة أن يقبل العمل بها بعد عودته من البعثة خمسة أعوام بالأجر الذى تحدده الشركة دون معارضة منه بالمرة، وفى العقد مادة تقول إن المبلغ المائتين وخمسين جنيها التى سيصرفها فى البعثة يسددها إذا طالبته الشركة بتسديدها مع ربح تسعه فى المائة فى السنة!!

وتصر الشركة على أنها أرسلت بعثة على نفقتها رغم هذا كله والفضل فى هذه الشروط الغريبة عائد دون شك إلى ليتو باروخ المالى العظيم الذى قدم لنا فيلم "سلمى" الذى يمتهن كرامتنا ويشوه سمعة العرب تشويها فظيعا". وينتهى مقال المجلة بالتساؤل: أليس عجيبا أن يكون ليتو باروخ صاحب فيلم "سلمى" هو مدير شركة مصر للتمثيل والسينما التى تعمل لمقاومة الدعاية الفاسدة فى الخارج ضد مصر والمصريين ولإذاعة أحوالنا وشئوننا المصرية فى صورة الحقيقة كما تقول قائمة أغراض الشركة؟!

ومقال مجلة "فن السينما" يمكن الثقة فى محتواه لسببين: الأول أن تلك المجلة صدرت لتكون لسان حال أول تجمع للنقاد السينمائيين فى مصر والذى كان وراء تكوينه مجموعة من النقاد الجادين من بينهم "أحمد بدرخان" الذى ظل يراسل المجلة أثناء بعثته فى فرنسا، وكان من الطبيعى أن يستقى المقال بعض معلوماته من التجربة الشخصية له فى بعثة أستوديو مصر. والسبب الثانى، أن التداعيات التى حدثت بعد نشر هذا المقال ـ دون أن ترد عليه شركة مصر للتمثيل والسينما ـ تجعل من اليقين صدق اتهاماته ولعل أهم هذه التداعيات:

١ . إصرار المجلة على تكرار اتهاماتها إلى ليتو باروخ فبعد المقال السابق بأسبوعين تعود المجلة لنشر مقال آخر بلهجة أشد تحت عنوان : "إلى طلعت باشا حرب إننا نحتج يا صاحب السعادة.. فهل أعرتنا أذنا صاغية " (ص ١١ العدد ١٧ بتاريخ ١٠/ ٢/ ١٩٣٤) وفيه تكرر المجلة نفس الاتهامات الموجهة إلى باروخ ولكن مع تفاصيل أكبر عن تبرعه أو رشوته لشركة مصر للتمثيل والسينما: "لقد زعموا أنك اخترته للرئاسة لأنه قد وضع من ماله نيف وعشرة آلاف جنيه، ولكن هل عقمت مصر يا صاحب السعادة، فلم يعد بها رجال

مصريون لحما ودما يتقدمون إليك بهذه الآلاف العشرة؟ وهل عجز البنك عن أن يمد الشركة بهذا القدر الضئيل بالنسبة لأمواله؟ وهل لم يكن من المستطاع أن تطرح أسهم لزيادة رأس المال كما حدث للبنك نفسه للشركات الأخرى؟

٢ . تؤكد وثائق أستوديو مصر. أن تعيين موريس كساب فى الشركة كان تحت مسمى مسئول عن التوزيع والاتفاقات الدولية،وأن إرساله لدراسة الإخراج فى فرنسا كان أمرا غريبا، ولم يثمر عن أى دور لعبه فى مجال الإخراج السينمائى بعد عودته من البعثة، ولن نعثر على اسمه فى أى من القوائم الخاصة بالأفلام المصرية باستثناء معلومة تشير إلى اشتراكه فى قصة وسيناريو فيلم "محطة الأنس" مع مخرج الفيلم كمال سليم ١٩٤٢،بينما يرصد الواقع أن أقصى ما وصل إليه فى شركة مصر للتمثيل والسينما هو تعيينه مديرا لسينما أستوديو مصر ثم استقالته ليشارك فى تأسيس كازينو "الأوبرج" بالقاهرة ثم "الأوبرج بلو" فى الإسكندرية !! [٢٧] .

٣ . يبدو أن منصب مدير أستوديو مصر كان له أهميته بالنسبة لليهود. فالصراع بين باروخ وألكسندر ابتكمان لم يتوقف بعد تعيين موريس كساب فى الشركة، وإنما تبعته حملة من إبتكمان الروسى الأصل من أجل الإيحاء للرأى العام بأنه مصرى بعد أن تجنس بالجنسية المصرية، ولكن كل ما نجح فيه إبتكمان هو تأجير سينما تريومف إلى شركة مصر للتمثيل لتصبح بعد ذلك سينما أستوديو مصر ١٩٣٨ .

مهما يكن من أمر. فقد قام ليتو باروخ بتحديد وشراء الأرض التى تم تشييد أستوديو مصر عليها[٢٨] وأشرف لفترة ما على التخطيط الهندسى والفنى للأستوديو قبل أن تنقل رئاسة شركة مصر إلى مدير جديد هو "أحمد سالم" الذى قام بافتتاح أستوديو مصر عام ١٩٣٥ وأشرف على إنتاج فيلم "وداد" ١٩٣٦ الفيلم الأول للأستوديو.أما مسيرة ليتو باروخ مع الإنتاج السينمائى بعيدا من أستوديو مصر.. فقد أستكملها من خلال إنتاج شركة "أوديون" لفيلم "وراء الستار" (١٩٣٧) إخراج كمال سليم، وهو فيلم غنائى حاول أن يخاطب كافة الأذواق الجماهيرية وأن يمزج بين الأوبريت والاستعراض الغنائى والقصيدة والأغنية الخفيفة مع معالجة درامية تقليدية ومع ذلك كان مصيره الفشل التجارى.

كان فيلم "وراء الستار" هو الفيلم الروائى الأول والأخير من إنتاج ليتو باروخ وما سيبقى منه للتاريخ السينمائى أمران:

١ . أوبريت "بدر الدجى" الذى لحنه د. أحمد صبرى التجريدى واحتل فترة زمنية طويلة داخل تتابع الفيلم وكان من أقوى العوامل فى انصراف المتفرجين عن الفيلم، ومع ذلك يعد

عملا مميزا وموضوعه فى أبسط مظاهره يعكس الظلم فى السجون فى ظل قوى سياسية غير عادلة وكانت كلماته تسبح فى اتجاه مضاد للتيار سواء فى التجارب الموسيقية السينمائية السابقة له أو داخل الفيلم نفسه!

٢ . من الطريف أن الفيلم استطاع فى إحدى الأغانى الاستعراضية الخفيفة التى نشرها داخل أحداثه وهى أغنية "رقص الحمام"، أن يستخدم أساليب التورية من أجل مغازلة عائله قطاوى باشا أول عائلة يهودية تحتل رئاسة الطائفة اليهودية بالقاهرة لمدة أربعين عاما، وكان أفرادها ينسبون إلى قرية "قطا" التى تبعد من القاهرة شمالا بنحو سبعه كيلو مترات ويبدو أن الحمام القطاوى قد استخدم اسمه من تلك العائلة ! تقول الأغنية :

من يومى غاوى الحمام والنبى خد عقلى
وأحب أشوف الحمامة الحلوة على البهلى
تفرد جناحها وتدلع وتندهلى
أدوب انا فى الهزاز واليمنى واتاخد
والرومى يمشى يهز الوسط والناهد
والبوسة م الفم تسمعها قايم قاعد
(قطاوى) غتنى حجيبك على الحمام شاهد
البلدى يوكل على شانه حفوت أهلى

إن الأغنية بأسلوب عصرها تصور العاشق وقد طاردته الحمامة (اليمنية ـ العربية) و(الرومية ـ الأجنبية) ولكن شهادة (قطاوى) جعلته يفضل (البلدية ـ المصرية)، والأغنية كما نرى تستخدم كل توابل الأغانى الخفيفة فى تلك المرحلة (الوسط. الناهد. البوسة م الفم) ورغم ذلك فهى غنية فى أسلوبها وتركيبها وربما تكون فى زمانها شديدة الوقع والتأثير فى مجال الدعاية غير المباشرة لدعائم الطائفة اليهودية.

*** لفتر مبوريا .. وأستوديو الأهرام**

مهما كان تفكير المرء فى العلاقة بين تاجر أراضى مثل افراموسيس وشئون صناعة السينما .. فان هذه العلاقة تتفق اتفاقا لا مراء فيه مع أبجديات التاجر الناجح التى تتسم بالبرجمانية وتعنى باستقصاء جوانب هذه الصناعة من ناحية، واستخدم أفضل العناصر التى ترتبط بهذه الصناعة من ناحية أخرى، لذلك نجح افراموسيس فى ظل أقسى الظروف فى إنشاء أستوديو الأهرام فى نهاية الحرب العالمية الثانية، بعد أن صنعت جميع معداته

السينمائية بواسطة الأرمنى أوهان هاجوب (ماكينة صوت وصورة - ست ماكينات تحميض.. أربع ماكينات طبع منها اثنتان موفيولا، معدات صوت،صالة عرض.. إلخ [٢٩] وجندت أفضل الإمكانيات البشرية المتاحة، مهندس الديكور،روبرت شارفنبرج، مهندس الصوت فكتور اردشتين، ولفتر مبوريا فى مجال الإدارة والشئون القانونية.

ويشيرمعاصرو "مبوريا" من السينمائيين المصريين إلى أنه شخص يستحق الحكم عليه بأعلى المقاييس الإدارية وأنه استمر يعمل فى أستوديو الأهرام حتى قيام ثورة يوليو عندما احتل موقعه شقيق زوجة أحد رجال الثورة[٣٠] وتضيف الأخبار القليلة التى نشرت عنه وجوه أخرى تعكس مدى أهميته على عدة مستويات، فقد أشرف على تجديد الأستوديو عام ١٩٥٠ وتزويده بأحدث أجهزة التصوير والإضاءة من فرنسا وإنجلترا [٣١]، كما وضع السيناريو لفيلم قصير أنتجه أستوديو الأهرام عام ١٩٥٠ بعنوان"دير جبل سيناء " إخراج جمال مدكور وتصوير ألدو سالفى ويرويه إبراهيم عمارة [٣٢] والمزج بين ديانة مبوريا وعنوان الفيلم وتوقيت عرضه تضع أمامه أكثر من علامة استفهام!.

ولكن ما يحسم الموقف هو أن أستوديو الأهرام شهدت بلاتوهاته تصوير معظم الأفلام التى ناصرت قضية فلسطين منذ نهاية الأربعينيات ومنها "فتاة من فلسطين" لعزيزة أمير وإخراج محمود ذو الفقار.

*** بوهالوفيتش.. وصحراء عائلة الجابرى**

كانت قرية "نزلة السمان" الواقعة عند سفح الهرم بالنسبة للبعض مدينة للسينما، لأن ستوديو مصر يقع على مقربة منها، ولأن مناظر بعض الأفلام الأجنبية والمصرية التى تدور فى أجواء الصحراء المصرية صورت فيها، واستعانت فى جميع لوازمها بزعيم القرية الشيخ السيد أحمد الجابرى الذى جعل من قبيلته مستقرا لأرباب الفن الذين يخرجون أفلامهم فى قريته[٣٣].

وفى ظل هيمنة شركات السينما اليهودية على عمليات الإشراف على إخراج الأفلام الأجنبية فى مصر. ارتبط الشيخ الجابرى بعلاقات وثيقة بكل من ألكسندر إبتكمان وشارل ليفشيتز.. ولم تعد شركة أوروبية أو أمريكية تهبط أرض مصر، إلا واستعانت بالشيخ الجابرى وأولاده على ومحمود فى إمداد فيلمها بالملابس والخيام والعتاد والرجال، وكبر ولدا الشيخ على ومحمود فاشتغلا كمنتجين باشتراكهما فى تأسيس شركة الأفلام العربية.

ويبدو أن "الأخوان الجابرى" كانت طموحاتهما السينمائية أكبر كثيرا من إمكاناتهما سواء الثقافية أو الفنية. وكان تاريخ حياة كل منهما من الناحية المهنية ينحصر فى عمل

"الترجمان" أو "الدوبلير" لأدوار الفرسان من البدو، والوعى ببعض متطلبات الإنتاج فى المناطق الصحراوية، ومن هنا جاء دور "أرمان بوهالوفيتش" فهو المشرف الفنى والتنفيذى ومدير إنتاج أفلام شركتهما.

ترجع علاقة بوهاليفنش بالسينما إلى عام ١٩٢٢ عندما أسس أقدم دار عرض من الدرجة الثالثة فى القاهرة وهى "سينما السبتية" بحى بولاق الشعبى،ثم اشترك مع الأخوان الجابرى فى تأسيس شركة الأفلام العربية[٣٤]، وكان لجهوده الأثر الكبير فى الإدارة الفنية لأفلام الصحراء التى صورها المخرج الإيطالى المتمصر جيانى فارنيتشو وفى أفلام أخرى أنتجتها الشركة وقام بإخراجها: نيازى مصطفى، عبد الفتاح حسن، حلمى رفلة، جمال مد كور، إبراهيم عمارة وغيرهم.

فى منتصف الأربعينيات أسس بوهالوفيتش معمل أفلام القاهرة الذى كان من أحدث المعامل السينمائية فى مصر فى تلك الفترة وفى أعقاب ١٩٤٨ تردد اسم بوهالوفيتش كأحد المتبرعين من أصحاب دور العرض للترفيه عن القوات المصرية المحاربة فى فلسطين، حيث أعلن فى مؤتمر دعت إليه وزارة الشئون الاجتماعية لجمع التبرعات أنه رغم أنه صاحب سينما صغيرة فى السبتية وأن إيرادها ضعيف يتبرع بخمسين جنيها فقوبل هذا التبرع بالشكر"[٣٥] وربما يصبح لهذا الشكر مغزاه عندما نعلم أن سينما مترو تبرعت بـ ٤٠٠ جنيه وسينما ميامى وفيمنا تبرع صاحبهما سولى بيانكو بمبلغ ٢٠٠ جنيه وسينما الكورسال الصيفى والشتوى ولوكس بمبلغ ٣٠٠ جنيه ، وجميعها دور عرض امتلكها اليهود وكانت إيراداتها ضخمة وإمكاناتها تفرض على أصحابها التبرع بأكثر من ذلك.

ويستمر نشاط بوهالوفيتش فى إدارة الإنتاج لشركة الأفلام العربية حتى منتصف الخمسينيات حيث نطالع اسمه مديرا للإنتاج لفيلم "العمر واحد" ١٩٥٤ بطولة إسماعيل ياسين وإخراج إحسان فرغل.

شركات الإنتاج

إذا كانت شركات التوزيع "جوزى فيلم" "شارل ليفشتز وشركاه" و"إبتكمان" قد استطاعت أن تشيع الإحساس بالمتعة من خلال أشهر الأفلام الأمريكية والأوروبية التى قدمت للمتفرج فى مصر، فإن هذا الإحساس اختفى تماما من الأفلام التى ساهمت فى إنتاجها تحت عباءة التوزيع كما أن مساهمة رأس المال اليهودى فى بعض شركات الإنتاج المصرية لم تعطنا أفلاما تبعث على الرضا فى ظل فرض عناصر يهودية تفتقد الموهبة والوعى بطبيعة الحياة المصرية.

لعل أكبر دليل على ذلك ما حدث لشركة "فيلم كوكب مصر" التى كونتها فاطمة رشدى عام ١٩٢٨ بتمويل من المليونير اليهودى إيلى درعى، فقد أنتجت الشركة فيلمين عام ١٩٢٨ هما "فاجعة فوق الهرم" تأليف وإخراج إبراهيم لاما وبطولة بدر لاما ووداد عرفى، "تحت سماء مصر" تمثيل وإخراج وداد عرفى وكانت النتيجة تعرض الفيلم الأول للهجوم العنيف من كافة نقاده [٣٦] أما الفيلم الثانى فقد أحرقته فاطمة رشدى"خشية أن يكون رأى الناس فى الفيلم إذا عرض كرأيهم فى "فاجعة فوق الهرم" الذى أخرجه الأخوان لاما"[٣٧].

أما وداد عرفى الذى كان وراء الفيلم الأول كممثل والفيلم الثانى كممثل ومخرج فتشير كافة الملابسات أنه لا يعدو أن يكون رجلا مريبا أقحم نفسه فى كافة مجالات العمل السينمائى دون أن يكون له أى نصيب من العلم أو الموهبة، وتصف مجلة روز اليوسف فى ٢٧ مارس ١٩٢٨ ملابسات اشتراكه فى شركة فاطمة رشدى: "عندما ضاقت به الحياة فى مصر ولم يعد له مصدر رزق يكتسب منه، لجأ إلى الثرى اليهودى تاجر القطن المعروف إيلى درعى الذى كان يمول فرقة فاطمة رشدى وأفلامها، واعترف له بأنه يهودى مثله وأنه يتلمس منه المساعدة فعينه إيلى درعى مديرا فنيا لشركة فاطمة رشدى السينمائية التى كانت تحمل اسم " فيلم كوكب مصر"[٣٨].

*** إبتكمان الصغير**

عندما جاء إيلى إبتكمان (إبتكمان الصغير) إلى مصر كان قد استقر فى أذهان العاملين فى السينما اسم والده "ألكسندر ابتكمان" كموزع للأفلام الألمانية وصاحب دار عرض مهمة هى "تريومف " وترامى إلى الأسماع أن الابن قد عاد من باريس بعد أن حصل على خبرات فى الإنتاج والإخراج السينمائى من أستوديوهات بيلانكور [٣٩] ومن عام ١٩٣٤ وحتى قيام الحرب العالمية الثانية ١٩٣٩ أنتج إبتكمان الصغير خمسة أفلام أخرج ثلاثه منها. ويقال إن له فيلما آخر من إخراجه بعنوان "إله الغابة" طبعت له نسخة عبرية[٤٠].

بدأ إيلى نشاطه فى مجال الإخراج والإنتاج عندما كون مع الممثل بشارة واكيم شركة أفلام "النسر" التى كان فيلمها الأول بعنوان "ابن الشعب" ١٩٣٤ ويصور المصاعب التى تواجه محامى شاب من طبقته الفقيرة فانصرف يسعى إلى الزواج من فتاة أرستقراطية ثرية أحبته لشخصه، ولكن أسرتها ترفض أن تتقبله. قام إيلى بإخراجه عن قصة بالفرنسية كتبها موريس قصيرى وترجمها إلى العربية حبيب جاماتى. وقام ببطولتها سراج منير وأمينة شكيب ـ لأول مرة ـ وبشارة واكيم وقام بالغناء جميل عزت وبديعة مصابنى.

بعد "ابن الشعب" انفرد إيلى بشركة الإنتاج بعد أن حول اسمها إلى شركة "آمون" وأنتج من إخراج إبراهيم لاما فيلما بعنوان "معروف البدوى" عن قصة الفيلم الأمريكى "ابن الشيخ" لرودلف فالنتينو وتم تصوير مناظره الخارجية عند سفح الهرم والمناظر الداخلية فى صالة بعماد الدين استأجرتها الشركة لهذا الغرض وأطلقت عليها أستوديو "آمون"، ثم أخرج إيلى من إنتاجه وتأليفه فيلمى "اليد السوداء" ١٩٣٦،"سر الدكتور إبراهيم " ١٩٣٧ ومن إخراج أحمد كامل مرسى أنتج "العودة إلى الريف" ١٩٣٩ عن قصة بعنوان الحصاد كتبها إبراهيم العقاد أحد العاملين فى إحدى الشركات السينمائية.

ورغم أن "الأغنية" كانت المحور المشترك لكل الأفلام التى أنتجها إيلى إبتكمان مثلها فى ذلك مثل أغلب الأفلام التى أنتجها اليهود، فإن إيلى أصر على أن تكون موضوعاتها متنوعة، فتنقلت بين الميلودراما والدراما البوليسية الاجتماعية والمغامرات البدوية وأجواء التشويق والفانتازيا، ورغم ذلك لم تحقق أفلامه أى نجاح ملموس ولكن يبقى فيلم "سر الدكتور إبراهيم" أكثرها طموحا رغم أنه يعتمد على تيمات من أفلام أجنبية شهيرة مثل "المومياء" ١٩٣٢،"فرانكشتاين" ١٩٣١ من أجل خلق توليفة لها طابعها المصرى.

إذا عدنا إلى الكتيب الدعائى الخاص بفيلم "سر الدكتور إبراهيم" سنراه يشمل ملخصا لموضوع الفيلم وأكثر من ثلاثين صورة تصور الدكتور إبراهيم داخل معمله مرتديا ملابسه البيضاء وعلى ملامحه ابتسامة غامضة تختفى وراء شارب ولحية سوداوين. هناك مومياوات وأيقونات فرعونية. نماذج متنوعة من البشر منها من يرتدى الملابس الإفرنجية وآخرون مدججون بالسلاح ويرتدون ملابس الأعراب، مرضى، جثث على الأرض، إلخ.

يورد ملخص الفيلم عده تساؤلات مثيرة.

استقال الدكتور إبراهيم حمدى بك من وظيفته بالقصر العينى وأغلق عيادته العامرة بالقاهرة. وذهب إلى عزبته بالفيوم.. حيث أنشأ له معملا طبيا كامل المعدات، وإذا به يسجن نفسه فى هذا المعمل ليلا ونهارا، وإذا برجاله الأشداء الأمناء يأتون إليه فى الليل فلماذا ؟

هل يشتغل الدكتور فى العلم الحلال أو فى السر الحرام ؟

هل هو يعالج المرض أو هو ينتهك حرمة الأموات ؟

هل هو عبقرى أصيب بالجنون ؟

أم عالم عظيم يسعى إلى اكتشافات علمية ترفع شأن مصر بين الأمم وتعيد لها مجدها القديم ؟

ما سر الدكتور إبراهيم ؟

هذه هى الأسئلة التى تلوكها الألسنة.

وتتساءلها بالذات "عقيلة" ابنة الدكتور ذات الجمال البارع والصوت الحنون.

هل هى ابنة مجرم أثيم؟ أو عبقرى مجنون؟ أو بطل من أبطال العلم. لماذا يلزم الدكتور إبراهيم الكتمان؟ لماذا حول عزبته إلى بيت مسحور، بيت أهوال ومفازع كل خطوة منه قد تؤدى إلى هاوية؟ فمن سلالم تنكمش ومن أبواب تتلاشى ومن حيطان وسقوف تهجم عليك لتسحقك. ومن فجوات تفتح فى الأرض لتبتلعك. ومن كتل كهربائية تنزل عليك منذرة بالموت المحقق.

فما سر الدكتور إبراهيم ؟

من المؤكد أن إيلى إبتكمان لو صنع فيلمه "سر الدكتور إبراهيم" بمثل أسلوب دعايته المثير لأصبح من الأفلام المميزة فى مجال التشويق والإثارة، وربما حقق تفردا فى موضوعه، أما إذا كان الأمر مجرد دعاية مثيرة تتخفى وراء العديد من الأفلام الأمريكية والأوروبية بل وأيضا أفلام التعبيرية الألمانية التى نجح اليهود فى تقديمها فى السينما الألمانية ونجح إبتكمان الأب فى توزيع أفلامها فى مصر خلال العشرينيات وبداية الثلاثينيات. فالنتيجة هى مسخ جديد لا قيمة ولا بقاء له.

وفى الموسم السينمائى ١٩٣٩ ـ ١٩٤٠ أنتج إبتكمان فيلمه الأخير "العودة إلى الريف" بطولة مطربة العواطف "ملك" والنجم الجديد "محمود ذو الفقار" وإخراج أحمد كامل مرسى الذى يلفت نظرنا إلى ميزانية الفيلم بقوله: "من الحقائق والأرقام التى قد لا يصدقها السينمائى اليوم، أن ميزانية الفيلم لم تتجاوز الألفين من الجنيهات. لأن الأسعار فى تلك الفترة كانت رخيصة ومتهاودة هذا من جانب، وأن منتج الفيلم (إبتكمان الصغير) كان من المنتجين الأذكياء الحريصين من جانب آخر"[٤١].

بعد "العودة إلى الريف". تتوقف مسيرة إيلى ابتكمان مع الإنتاج والإخراج السينمائى فقد استطاعت الحرب العالمية الثانية أن تحيل طموحاته إلى حالة من الحذر والخوف، ولكنه بقى يمارس مهمة توزيع الأفلام الأوروبية حتى بعد وفاة والده عام ١٩٥٥ .

*** أفلام راقية**

بعد أن توقف توجو مزراحى عن إخراج وإنتاج الأفلام لم يعد فى ساحة السينما المصرية من المنتجين اليهود سوى "الأخوين لاما".. فى حين أنشأت راقية إبراهيم شركتها "أفلام راقية" عام ١٩٤٥ وأنتجت من خلالها فيلمين:"دنيا" ١٩٤٦، و"ناهد" ١٩٥٢، والفيلمان من إخراج محمد كريم.

فى الفيلمين كانت البطلة " راقية " تعترضها فى حياتها كثير من الأحداث المتشابكة المعقدة (التغرير ـ الانتقام ـ الشك والغيرة ـ الخيانة) وتشعر بالارتباك والاضطراب والغم والأسى أو بالحنين والرغبة فى حياة أكثر سعادة من الواقع الذى تعيش فيه، ولا يتيح لها النظر إلى الأشياء نظرة رومانتيكية متفائلة. فتندفع إما إلى الانتحار فى الفيلم الأول أو العودة إلى الزوج الذى كانت تشك فى سلوكه ولكن بعد أن تكتشف أن شقيقها كان هو السبب فى تعاستها فى الفيلم الثانى.

عندما أسست راقية شركتها تعاقدت مع أستوديو مصر لتصوير فيلمها الأول فى استوديوهاته بعد أن اختار محمد كريم أحمد سالم ليقوم ببطولته أمامها، ورغم أن راقية كان فى جيبها ٢٨ ألف جنيه قبل تصوير الفيلم: ١٦ ألف جنيه من التوزيع الخارجى من سوريا ولبنان وفلسطين و١٢ ألف جنيه من زوجها مهندس الصوت مصطفى والى[٤٢] فإن مشاعرها إزاء عملية الإنتاج كانت تتميز بالخوف والحذر وهو ما يعكسه كريم فى مذكراته.

" لما كانت تجربتها فى الإنتاج جديدة وكانت جزعة جدا من الإنفاق ودائمة البكاء على النقود التى تحسب أنها تضيع بدون فائدة كما كانت تعتقد. كنت أدقق فى كل شىء يصرف حتى أن كثيرين كانوا يظنون أنى شريك راقية فى فيلم "دنيا" فاضطررت لنشر إعلان فى الصحف يؤكد أن أفلام راقية صاحبتها راقية وليس لها شركاء "[٤٣].

وما يمكن أن نستخلصه من تجربة راقية مع الإنتاج هو أن اليهود فى تلك الفترة التى انسحب فيها مزراحى من السينما المصرية.. لم تواجههم أى مصاعب فى ممارسة نشاطهم الفنى رغم كل الملابسات السياسية التى كانت تصبغ هذه المرحلة خاصة بعد أن بدأت خيوط التنظيم الصهيونى فى مصر تنكشف على أثر إلقاء القبض فى عام ١٩٤٥ على رفائيل سارو فسكى الصهيونى الذى كان أمينا عاما للمنظمة الصهيونية الجديدة فى مصر، وفى نفس الوقت عضوا بالجماعة الإرهابية شتيرن التى قامت باغتيال اللورد موين الوزير المقيم فى القاهرة والرافض لتواطؤ بلاده مع الصهيونية على حساب صداقة ملايين العرب.

لقد ظلت حرية السينمائيين اليهود مطلقة للدرجة التى جعلت بعضهم يخلق مواجهات شخصية مع جهات ذات طابع رسمى، مثل ما حدث مع راقية إبراهيم أثناء عرض فيلمها "دنيا" فى مهرجان كان عام ١٩٤٧ . فإن ما حدث فى هذه الدورة بين راقية وبعض المسئولين المصريين يمكن أن نستخلص منه كثيرا من الدلالات رغم تباين الآراء حوله.

فسنجد مخرج الفيلم محمد كريم يقول فى مذكراته : "اشتركت أفلام راقية بفيلمها دنيا فى مهرجان "كان" بفرنسا.. اشتركت بصفة رسمية وهناك حدثت مشاكل كثيرة، فقد حدث أن أرسل أستوديو مصر فيلماً طويلاً من إنتاجه فى المهرجان وكان على لجنة المهرجان أن تعرض فيلما واحدا من الاثنين فاختارت "دنيا" واعترض مندوب أستوديو مصر عبد الحليم محمود على اشتراك "دنيا" وأبلغ القنصلية المصرية التى تدخلت واستجابت إدارة المهرجان وعرض فيلم "دنيا" بصفة غير رسمية فى حفلتى الماتينه والسواريه، بينما عرض فيلم أستوديو مصر - ولا اذكره - إلا فى حفلة واحدة فقط - كانت راقية فى المهرجان شخصيا واستقبلت من الجمهور بعاصفة من التصفيق المتواصل وكتبت جريدة "بارى سوار" مقالا كبيرا عن راقية إبراهيم وأنها لا تقل عن ممثلات أوروبا، ونشرت صورتها وهى مع الممثلة الفرنسية الكبيرة ميشيل مرجان تتقبل تهنئتها على براعتها فى التمثيل المعبر الصادق وشارك فى تحيتها كثير من الصحف والمجلات الفرنسية "(٤٤).

فى مقابل رواية محمد كريم سنجد رواية أخرى هى محصلة ما نشر فى الصحافة المصرية فى تلك الفترة والتى وردت فى مجلة "الفن" ١مارس ٢٠٠٠ تحت عنوان "حكاية راشيل الشهيرة براقية إبراهيم" أن مصر دعيت للاشتراك فى مهرجان كان السينمائى الذى أقيم سنه ١٩٤٧ وكان أول مهرجان يقام بعد الحرب العالمية الثانية واستطاعت راقية إبراهيم باتصالاتها وتأثيرها على بعض الشخصيات الكبيرة أن تحمل الهيئات السينمائية على اختيار فيلمها "دنيا" لتمثيل مصر فى المهرجان، وذلك بعد أن عرفت أنه تم اختيار فيلم "سيف الجلاد" ليوسف وهبى مما أثار ضيقها ودفعها هذا إلى السعى الدءوب لعرض فيلمها كى تصبح عضوا فى الوفد السينمائى الذى يمثل مصر، وكان رئيس الوفد المصرى هو محمود الشريف الذى كان فى ذلك الحين وكيلا لوزارة الشئون الاجتماعية المصرية.

وفى "كان" استقبل الوفد المصرى رسميا من إدارة المهرجان وبطبيعة الحال فإن رئيس الوفد هو الذى كان يدعى إلى الجلوس فى الصفوف الأولى خلال حفلات الافتتاح وعروض الأفلام وصورته هى التى تظهر فى النشرات اليومية التى تصدرها إدارة المهرجان وثارت راقية إبراهيم، لأن الأضواء لم تسلط عليها فى مهرجان كان بالقدر الكافى فاقتحمت يوما مقر إدارة المهرجان وقالت للمشرفين - كيف وأنا أكبر ممثلة مصرية لا ألقى الاهتمام منكم، إن رئيس الوفد المصرى السينمائى هو مجرد موظف فى الحكومة وأنا الرئيس الحقيقى للوفد السينمائى المصرى وما منع الحكومة من تسميتى رئيسة للوفد هو أنى يهودية، وتغيرت عندئذ لهجة الفرنسيين وأيضا تغيرت معاملتهم لها وصارت هى التى تقدم

فى الحفلات كممثلة مصر فى المهرجان. حدث هذا التغيير لأن الموظفين الذين شكت إليهم راقية كانوا من اليهود وهذا ما اكتشفه رئيس الوفد المصرى الذى سكت فى بادئ الأمر على إهمال إدارة المهرجان له واهتمامها فقط براقية إبراهيم، فإذا به يهدد بالانسحاب من المهرجان وأيضا بعدم السماح بعرض فيلم "دنيا".

وأدى هذا إلى الاشتباك فى معركة كلامية مع راقية فى صالون الفندق الذى ينزلان فيه ولم تنته الأزمة بينهما إلا بعد تدخل حاسم من وزير مصر المفوض فى فرنسا، واستأجرت راقية صالة خارج المهرجان وعرضت فيلمها "دنيا" ولم يلق أى استقبال جماهيرى هناك وأرسل قنصل مصر فى فرنسا رسالة إلى وزارة الخارجية المصرية يشرح فيها موقف راقية إبراهيم من السينما المصرية فى مهرجان كان، وبدأت الصحافة فى مهاجمة راقية بل وطالب الكثيرون بمحاكمتها بسبب تصرفها.

من المقارنة بين المنظورين يبدو أن رواية محمد كريم تداخلت فيها الرغبة فى الإشادة بفيلم من إخراجه وبطولة ممثلته المفضلة!.. حيث إن الواقع يؤكد أن الأفلام الرسمية فى المهرجانات الدولية يتم تحديدها قبل انعقاد دورة المهرجان بفترة طويلة نسبيا، وليس بناء على رغبة هذا المنتج أو ذاك سواء قبل أو أثناء انعقاد دورة المهرجان، لذلك ربما يكون المنظور الآخر هو الأكثر موضوعية وتوافقا مع طبيعة التعاملات فى المهرجانات الدولية.

وما يهمنا من تلك الحادثة ليس اشتراك فيلم "دنيا" أو "سيف الجلاد" فى مهرجان كان، إنما التأكيد على أن حرية الفنان اليهودى كانت متاحة للدرجة التى تجعله يتطاول على المسئولين المصريين فى المحافل الدولية. وأن يكون رد الفعل مجرد حملة صحفية يتم نسيانها أو تجاهلها بدليل أن راقية تنتج فيلمها الثانى عام ١٩٥٢ وتحافظ على نجوميتها فى السينما العربية من خلال بطولة سبعة أفلام أخرى، من بينها فيلم "زينب" ١٩٥٢ الذى شاركت به فى مهرجان برلين السينمائى. وذلك قبل أن تقرر الهجرة عام ١٩٥٤ وتتحول إلى داعية لإسرائيل فى المحافل الدولية!!

*** الإخوة "مراد " أناشيد فى حب مصر**

أدى انفصال ليلى مراد عن زوجها أنور وجدى إلى ظهور شركة "أفلام الكواكب" (١٩٥٢) التى امتلكها الأخوة ليلى وإبراهيم ومنير مراد، وقام بإدارتها الأخ الأكبر إبراهيم الذى كان قد اكتسب خبرة كبيرة فى الإنتاج والتوزيع من واقع جواره لأنور وجدى فى أزهى فترات شركته "الأفلام المتحدة".

كان لكل فرد من الأخوة "مراد" هدف خاص من أجل تأسيس شركة جديدة مستقلة متحررة من سيطرة الآخرين. شركة تتيح للأخ الأكبر حرية العمل كمنتج مستقل، وتحقق للأخ الأصغر منير حلمه فى أن يصبح نجما سينمائيا يحقق شهرة معشوقه "دانى كاى" فى مجال الاستعراض والكوميديا. أما الأخت النجمة اللامعة فكانت تسعى إلى وسيلة تنتج من خلالها فيلما يحدد موقفها السياسى من الصهيونية بعد إشاعة تبرعها لإسرائيل.

ولكن الإشاعة فى الواقع لم تطل ليلى بمفردها بل انقضت على أفراد عائلة "مراد" بأكملها.. ولم يكن فى استطاعة أفرادها تحقيق أهدافهم سوى بتسخير الفن للسياسة، لذلك كان صدى السياسة واضحا فى جميع أفلامهم التى تم إنتاجها قبل العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦ وهى "أنا وحبيبى" ١٩٥٣ إخراج كامل التلمسانى وبطولة منير مراد وشادية،"الحياة الحب" ١٩٥٤ إخراج سيف الدين شوكت وبطولة ليلى مراد ويحى شاهين، "نهارك سعيد" ١٩٥٥ إخراج فطين عبد الوهاب وبطولة منير مراد وسعاد ثروت.

لقد ظهر منير مرادفى فيلم "أنا وحبيبى" فى دور الشاب منير الذى يملك الموهبة، ولكن الموهبة لا تستطيع أن تتحول إلى طاقة إيجابية إلا عندما يتحرر الإنسان من عبودية الحاجة وذل لقمة العيش وحياة القحط التى يعيشها مع صديقه القادم من صعيد مصر، حتى تأتيه الفرصة عندما تجتذب مواهبه التى يعرضها فى سرادقات الموالد الشعبية مغنية مشهورة شادية فتمنحه الفرصة للعمل معها على المسرح، ثم تمنحه قلبها ولكن مدير المسرح عبد السلام النابلسى الذى كان يحاول الارتباط بها يحاصره بالمؤامرات والدسائس التى لم تتوقف إلا مع قيام ثورة يوليو ويتحول منير ـ فوق المسرح ـ إلى جندى من حراسها يشارك العمال والفلاحين فرحتهم وهم ينشدون.

يا مصر قومى وانهضى نورتى أرضك نور جديد
حى شبابك واسعدى اليوم ده نصر اليوم ـ اليوم سعيد
يوم انتصارنا على العدا راح الظلام والنور بدا
حنعيش كرام فى أرضنا ونبنى عز فى أرضنا
يا مصر..يا مصر. قومى وانهضى
بالعمل نعلى جميعا بالعمل
وننجز مادام رايتنا الاتحاد
والنظام يحى أمل كل العباد
النظام ويا العمل

والاتحاد هو شعارنا ورمزنا فى عهد الجهاد

يا مصر.. يا مصر.. يا مصر

ومع أناشيد الجنود والعمال والفلاحين فوق المسرح يولد الجميع وراء الكواليس من جديد ويتحول مدير المسرح إلى إنسان محب لمنير ولكل من حوله، لينتهى الفيلم وقد احتضن منير حبيبته المغنية المشهورة وسط فرح وسعادة وأصداء لكلمات.. يا مصر قومى وانهضى نورتى أرضك نور جديد.

لم يكن منير مراد هو أول من أنشد للاتحاد والنظام والعمل.. فقد سبقته شقيقته الكبرى ليلى مراد عندما أنشدت نفس الشعار نشيد بالاتحاد والنظام والعمل، وكانت من أوائل الفنانين الذين ساندوا الثورة فى مناسبات عديدة، كما جعلت الفيلم الثانى لشركة الكواكب: "الحياة الحب" ١٩٥٤ وسيلة من أجل إعلان موقفها السياسى من الصهيونية ونشره بين معجبيها بعد إشاعة تبرعها لإسرائيل التى صدمت الآلاف من عشاقها الذين أنزلوها من نفوسهم وقلوبهم منزلة لم تصل إليها فنانه من قبل.

كانت أحداث "الحياة الحب" الذى أخرجه سيف الدين شوكت تدور أثناء حرب فلسطين عام ١٩٤٨ وفيه تلعب ليلى مراد دور ممرضة فى مستشفى يشرف عليه الطبيب الكبير محمود المليجى ويلاحظ أن ليلى ممرضة نموذجية نشيطة كبيرة القلب تبذل جهدها وروحها فى سبيل رعاية المرضى وتشرف على رعاية الناقهين من الضباط العائدين من الجبهة، ومن بينهم الضابط الوسيم يحيى شاهين ومع قيام ليلى بواجبها الإنسانى نحو الضابط تقوم بينهما علاقة حب تأتى على حساب حب آخر، ولو أنه من طرف واحد وهو حب الطبيب الكبير لليلى[٤٥].

يسترد يحيى شاهين صحته ويسافر من جديد إلى الجبهة وتنتظره ليلى التى أصبحت خطيبته، ولكنه يعود مصابا وفى حاجة عاجلة إلى عملية جراحية لا أحد يستطيع إجراؤها إلا محمود المليجى فهل يجرى المليجى العملية وينقذ غريمه فى حب ليلى أو يتركه يموت ليفوز هو بحب ليلى!

ولكن تتغلب المشاعر الإنسانية والإحساس بالواجب المقدس على المليجى فإذا به يجرى العملية وإذا بيحيى شاهين يعود إلى الحياة بفضل الله ثم بفضل غريمه ومنافسه وينتهى الفيلم بزفاف العاشقين الشابين.

يعلق صلاح طنطاوى العاشق لفن ليلى مراد فى كتابه: "رحلة حب مع ليلى مراد" عن دورها فى هذا الفيلم بقوله "كان دورا مسطحا لا عمق فيه بل إنه كان يصور فتاة لا يمكن

أن توجد فى الدنيا فتاة (غير حقيقية) فأين هى الفتاة التى تبذل عمرها وجهدها فى سبيل المرضى لمجرد إيمانها بالواجب وبقضية فلسطين، هذه فتاه توجد فى الدعايات السياسية ولكنها لا توجد ولم توجد ـ حتى لحظة كتابة هذه السطور ـ فى الحياة الواقعية[٤٦].

والواقع أن صلاح طنطاوى عزل رأيه الذى نتفق معه كثيرا عن وضع ليلى مراد وأفراد عائلتها فى ظل ظروف تحاصرها بالشك، وتنهض على أساس أن هناك يهودا مشكوك فى وطنيتهم نجحوا فى ادعاء الوطنية وحب مصر بدليل أن الممثلة "كاميليا" نجحت بواسطة رجال القصر وعدد من الصحفيين العاملين تحت لواء بعض الإدارات اليهودية فى الصحافة المصرية أن تصور باعتبارها الفنانة الوطنية التى تعمل من أجل مصر والعالم العربى. بل وصل الأمر إلى قيامها بدور سينمائى مشابه لدور ليلى مراد فى فيلم "الحياة الحب" وهو دور ممرضة فى المستشفى العسكرى تتزوج من مراسل صحفى أصيب أثناء حرب فلسطين بتشويه ملامحه ولم يجد سوى الممرضة "كاميليا" تقف بجواره فى محنته بينما انفض عنه الجميع، ولكن ثمة فرق جوهرى بين ليلى مراد وكاميليا، فالأولى أنتجت فيلمها بمالها الخاص وفى ظل ظروف مادية غير مواتية، وبرغبة حقيقية فى التمسك بمصريتها،بينما كان فيلم كاميليا من إنتاج شاب يدعى سليمان عزيز، اختلس ميزانيته من أموال وزارة المعارف العمومية، وفى أعقاب عرض الفيلم ألقى القبض عليه وصودر الفيلم لحساب وزارة المعارف[٤٧]!!

لقد تسلط هاجس الخوف من ترك مصر على أفراد عائلة مراد، وخاصة الشقيق الأكبر إبراهيم مدير الشركة، فهو لم يشهر إسلامه وبقى مصريا يهوديا فى ظل ظروف سياسية تدعو إلى الإخفاق والإحباط.. لذلك حاول فى الفيلم الثالث للشركة "نهارك سعيد" ١٩٥٥ الذى كتبه وأسند بطولته إلى شقيقه منير مراد أن يجعل اسم "مصر" يحتل بداية الأحداث وليس نهايتها كما حدث فى الفيلم الأول "أنا وحبيبى"!

يبدأ "نهارك سعيد" بمنير مراد وهو يحلم باستعراض يتم تقديمه على خشبة المسرح دون أن يتقيد بنص مؤلف فهو هنا يعكس ما بداخله (كمنير مراد داخل الشاشة وخارجها) حيث يتخيل نفسه متجولا بين بلدان العالم.. باريس، أمريكا،روسيا، الصين، الشام ،ثم يعود إلى مصر ليغنى لها:

منير: رحت وجيت ولفيت بلاد وبلاد

شفت بعينى كثير وقليل

رحت وجيت مالقيت فى أى بلاد

اللى لقيته فى أرض النيل
والدنيا دى لو ملك إدية
أقول بلادى أغلى عليه
هى أملنا ومستقبلنا
الكورس: سالمة ياسلامة رحنا وجينا بالسلامة
منير : يابلادى فرحت بيكى
أهلى وأحبابى فيكى
من كتر شوقى ليكى
حطير زى الحمامة
الكورس: سالمة ياسلامة رحنا وجينا بالسلامة
منير: أفديكى بنور عنيه
وغلاوتك.....
لو طال بعدك عليه
حتى يوم القيامة

ومما له دلالة فى أحداث "نهارك سعيد" أن المؤلف والمنتج إبراهيم مراد يقدم بين أحداث الفيلم شخصية رجل طيب اسمه "زكى" يعمل رئيسا لمكتب والد منير الذى يسعى نحو الثراء بأى وسيلة وأى ثمن ولو كان مستقبل ابنه الوحيد، يرفض "زكى" أسلوب الأب ويناصر الابن فى مواقفه. المهم أن الممثل الذى يلعب شخصية زكى ـ وهو الاسم الذى يطلق على أغلب أحفاد زكى مراد ـ هو شفيق نور الدين بنفس الملابس والملامح التى ظهر بهما من قبل فى دور اليهودى الجشع فى فيلمى "أخلاق للبيع" ١٩٥٠،"بنت الجيران" ١٩٥٤، ويبدو أن اختيار إبراهيم مراد لهذا الممثل لكى يلعب شخصية تحمل اسم والده "زكى" دون أن يشير إلى أنها يهودية كان الغرض من ورائه التأكيد على أن اليهود بشر ككل البشر منهم الطيب ومنهم الشرير. لذلك يحسب لإبراهيم مراد أنه كان من القليلين من بين أفراد عائلته الذين تمسكوا بديانتهم اليهودية فى ظل ظروف جعلت البعض يتوارى خلف الادعاء باعتناق الإسلام أو المسيحية ، وتمسك الرجل بعقيدته. مما اضطره إلى مغادرة مصر فى أعقاب العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦ إلى فرنسا.

*** عودة المنتج الأخير**

عندما عاد إبراهيم مراد إلى مصر مع نهاية الخمسينيات. كانت شقيقته ليلى قد انزوت بعيدا عن الأضواء. واكتفى شقيقه منير بالنجاح الذى كان يحققه فى مجال التلحين، وكان

عليه حتى يستمر أن يقدم عملا سينمائيا لا يعتمد على صوت شقيقته أو استعراضات وفكاهات شقيقه. وكان فيلم "رسالة إلى الله" ١٩٦١ إخراج كمال عطية.

كان فيلم "رسالة إلى الله" هو الفيلم المصرى الوحيد الذى يجمع بين مشاركة ثلاثة من السينمائيين المصريين من أصحاب الديانات السماوية الثلاث. يهودى وهو إبراهيم مراد صاحب القصة ومنتج الفيلم أيضا ومسلم هو عبد الحميد جودة السحار كاتب السيناريو والحوار ومسيحى هو المخرج كمال عطية.

لا شك أن اختيار مخرج مسيحى وكاتب مسلم للعمل فى فيلم كتب قصته وأنتجه يهودى أمر له دلالته خاصة عندما تتشابك وتتقاطع فى أحداث الفيلم رؤى يتردد صداها من رسائل الأديان الثلاثة؟ لذلك سيبقى الفيلم هو "العمل المتكامل من نوعه الذى يتتبع مسألة، الجدل حول الأديان ثم الوصول بالفعل والعلم والوجدان إلى أعلى درجات الإيمان" وهى رؤية تقدمية لعلاقة الإنسان بالله فى سنوات كان الحديث فيها عن الوجودية الملحدة والجدلية المادية فى أقصى حالاته. خاصة فى مصر، وقد جاء الفيلم ردا على ذلك الجد(٤٨)

ويشاء سوء الطالع أن يعرض الفيلم فى الصيف بعد أن يستنفد إبراهيم مراد كل ما يملك من مال فلا يجد أموالا للدعاية وأعرض النقاد عن الفيلم، لم يكتبوا عنه فى أثناء عرضه فلم يستمر عرضه أكثر من أسبوعين.. وكانت خسارة فادحة لإبراهيم مراد(٤٩) حل على إثرها شركة أفلام الكواكب، ترك إبراهيم مراد شركته التى غرقت فى الديون، وقبل طلب الموسيقار محمد عبد الوهاب الانضمام لقسم السينما فى شركته "صوت الفن" وليعمل مديرا لإنتاج أفلامها حتى توفى فى نهاية عام ١٩٦٦.

والمحصلة النهائية أن عدد الأفلام التى أنتجت بأموال يهودية حتى عام ١٩٦١ تاريخ إنتاج فيلم "رسالة إلى الله" لم يتجاوز ١٠٠ فيلم أى ما يقرب من ٩٪ من مجموعه الأفلام المصرية التى أنتجت فى تلك الفترة وعددها ما يقرب من ١١٠٠ وربما كان فيلم "رسالة إلى الله" هو أهمها على المستوى الفنى، فقد اختير الفيلم ليمثل مصر فى المهرجانات الدولية، وفاز بجائزة التميز فى مهرجان كورك بأيرلندا وكان فى النهاية تتويجا له مغزاه وباقة ورد على قبر منتجه إبراهيم مراد الذى يصف الكاتب الإسلامى عبد الحميد جودة السحار علاقته به بقوله "كنت أتردد على إبراهيم فقد انشرح له صدرى وتفتح له قلبى واستراح إلى حديثه عقلى " (٥٠).

الهوامش

١) أحمد الحضرى: "تاريخ السينما فى مصر" مطبوعات نادى السينما بالقاهرة ١٩٨٩ صفحة.
٢) د. أحمد المغازى: "الحركة الوطنية والتخطيط الفنى" (١٩٢٤ ـ ١٩٥٢) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ صفحة ٢٨٨ ـ ٢٨٩.
٣) سامى بريل مجلة "الصباح" العدد ١١٠٢ ـ ٦/ ١١/ ١٩٤٧.
٤) سامى بريل "المرجع السابق".
٥) مجلة "السينما والمسرح" الهيئة المصرية العامة للسينما فبراير ١٩٧٦.
٦) مجلة "السينما والمسرح" المرجع السابق.
٧) مجلة "السينما" ـ ٢٠/ ٩/ ١٩٤٥.
٨) عرفة عبده على: "يهود مصر منذ عصر الفراعنة حتى عام ٢٠٠٠" الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ٢٠٠٠.
٩) مجلة "السينما" ٢٠/ ٩/ ١٩٤٥.
١٠) التشريعات السينمائية فى الوطن العربى / بحث التشريعات السينمائية فى مصر – سمير فريد / مطبوعات الاتحاد العام للفنانين العرب بالتعاون مع مهرجان القاهرة السينمائى الدولى ١٩٩١
١١) نشرة: جمعية الفيلم ـ القاهرة ـ العدد الخامس مايو/ يونيو / يوليو / ١٩٦٦ صفحة ٧٣.
١٢) مجلة السينما ـ ١/ ١/ ١٩٤٥.
١٣) ينى ميلا خرينودس: "اليونانيون فى السينما المصرية" مطبوعات مكتبة الإسكندرية ١٥ عام ٢٠٠٠.
١٤) محمد مصطفى عبد النبى: "العصر الذهبى لليهود فى مصر" الجزء الأول دار (الصديقان) للنشر والإعلان ١٩٧٧ صفحة ٦٠.
١٥) عرفة عبده على : "يهود مصر منذ عصر الفراعنة حتى عام ٢٠٠٠م" الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ٢٠٠٠ صفحة ٣٢٠.
١٦) سمير فريد: سلسلة "السينما والتاريخ" الأعداد ٥، ٦ عام ١٩٩٣.
١٧) عرفة عبده على، المرجع السابق صفحة ٣٢١.
١٨) مجلة "السينما والمسرح": المرجع السابق.
١٩) محمود على : السينما والرقابة (١٨٩٦ ـ ١٩٥٢) سلسلة آفاق السينما، الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٤ صفحة ١٥٩ .
٢٠) مجلة "سينى فيلم" ١/ ١/ ١٩٥٢ .
٢١) إيفرايم كاتس "موسوعة الفيلم" ص ٩٥٥ (بالإنجليزية).

٢٢) ينى ميلاخرينودس : المرجع السابق.
٢٣) أنس مصطفى كامل: "الرأسمالية اليهودية فى مصر" ميريت للنشر والمعلومات ١٩٩٩ صفحة١١٧ .
٢٤) فرج العنترى ـ مقابلة شخصية.
٢٥) إلهامى حسن : "تاريخ السينما المصرية" صندوق التنمية الثقافية ـ وزارة الثقافة أبريل ١٩٩٥ صفحة٥٢ .
٢٦) الحقيقة، ١٨/ ٩/ ١٩٤٧.
٢٧) محمد السيد شوشة: المرجع السابق صفحة ٦٥ .
٢٨) مجلة السينما والمسرح: سامى السلامونى: حوار مع أوهان العدد ٤٦ أبريل ١٩٧٨ .
٢٩) كمال عطية : مقابلة شخصية.
٣٠) مجلة "سينى فيلم" العدد ١١ عام ١٩٥٠.
٣١) مجلة "سينى فيلم" العدد ١١ عام ١٩٥٠.
٣٢) فريدة مرعى : المرجع السابق.
٣٣) مجلة "السينما" عدد ٢٥ المرجع السابق.
٣٤) مجلة "الصباح" العدد ١١٣٤ ـ ١٧/ ٦/ ١٩٤٨ .
٣٥) أحمد الحضرى : المرجع السابق صفحة ٢٧٥ ـ ٢٧٩ .
٣٦) أحمد الحضرى : المرجع السابق صفحة ٢٨٢ .
٣٧) أحمد الحضرى : المرجع السابق صفحة ٢٨٥ .
٣٨) مجلة "سينى فيلم" العدد ٩٤ ـ ١/ ٣/ ١٩٥٦ .
٣٩) أحمد محمد غنيم، أحمد أبو كف: "اليهود والحركة الصهيونية فى مصر" (١٨٩٨ ـ ١٩٤٧) كتاب الهلال العدد ٢١٩ يونية ١٩٦٩ صفحة ٦٠ .
٤٠) إلهامى حسن : المرجع السابق صفحة ٦٤ .
٤١) أحمد كامل مرسى: نشرة جمعية الفيلم.
٤٢) محمود على : "مذكرات محمد كريم" الجزء الثانى.
٤٣) محمود على : المرجع السابق.
٤٤) محمود على : المرجع السابق
٤٥) صلاح طنطاوى: "رحلة حب مع ليلى مراد" الكتاب الذهبى ـ روز اليوسف ١٩٧٩ صفحة ٣٠٤ .
٤٦) صلاح طنطاوى ـ المرجع السابق صفحة ٣٠٥ .
٤٧) ناصر حسين: "وزراء فى جيوب الفنانات" دار الشباب العربى ـ ١٩٩٣ صفحة ١٧٤ .
٤٨) محمود قاسم : "صورة الأديان فى السينما المصرية" المركز القومى للسينما وزارة الثقافة ١٩٩٧ صفحة ٢٥٤ .
٤٩) عبد الحميد جودة السحار: "ذكريات سينمائية" مكتبة مصر ـ ١٩٧٥ صفحة ١٠٥ .
٥٠) عبد الحميد جودة السحار : المرجع السابق.

الفصل الثالث
توزيع الأفلام الأجنبية والعربية

كانت مصر حتى عام ١٩٥٦ ـ وتحديدا قبل العدوان الثلاثى ـ تحتل المركز الأول فى الشرق الأوسط لتوزيع الأفلام الأجنبية والمصرية، إذ كان يوجد بها بخلاف شركات الأمريكية السبع الرئيسية موزعون يعملون لحساب شركات كثيرة: منها شركات إنجليزية وفرنسية وإيطالية.. إلخ، ووفقا لإيرادات الأفلام الأجنبية والمصرية فى شهر نوفمبر ١٩٥٦ سيتبين لنا أن الأفلام الأمريكية سجلت أعلى الإيرادات من العروض الأولى ٧٢٢,٨١٦ جنيه يليها الأفلام المصرية ١٩٤,٦٥١ جنيه ثم الإيطالية: ٣٨,٨٥٣ جنيه والإنجليزية ٢١,٨٠٩ جنيه فالفرنسية: ٢١,٦٥٠ جنيه، الهندية : ٨٩٤٠ جنيه، اليونانية: ٧,٤٩٨جنيه، الروسية:٤٧٤٥ جنيه، الألمانية:٢٠٢٧ جنيه، اليابانية:٩٥٣، الإسبانية: ٥٠٩ جنيه، المجرية: ٣٥٠ جنيه، اليوغوسلافية: ٣٢٦ جنيه[1].

وبصفة عامة يمكن القول إن سوق التوزيع فى تلك الفترة شهد تنوعا ملحوظا فى جنسية الأفلام الأجنبية المعروضة.. ولكنه تنوع لا يوحى بأى شكل من الأشكال بوجود توازن أو تقارب بين عدد الأفلام المعروضة من الدول المختلفة، فإيرادات الفيلم المصرى تكاد تصل إلى ربع إيرادات الفيلم الأمريكى، والمسافة بين إيرادات الأفلام الأمريكية وجميع الأفلام الأوروبية وخاصة الإيطالية والإنجليزية والفرنسية مسافة شاسعة، بينما أفلام الدول الأخرى لا تشكل أى ثقل حقيقى فى مجال الإيرادات، ولكن ربما تلبى

احتياجات خاصة لبعض الجاليات الأجنبية أو مجرد محاولات وجله لاختراق السوق المصرى.

*** توزيع الفيلم المصرى**

ولكن إذا كان من الطبيعى أن يقتصر توزيع الأفلام الأجنبية على الأجانب والمتمصرين وخاصة اليهود.. فإن الواقع يؤكد أن معظم الموزعين للأفلام المصرية كانوا أيضا من غير المصريين، بعضهم من الشام وفلسطين والبعض الآخر من الأجانب والمتمصرين، بينما لم يتجاوز نصيب اليهود من توزيع الفيلم المصرى ١٠٪ من جملة الأفلام المنتجة فى مصر حتى منتصف الخمسينيات.

لقد أدرك اليهود خلال تاريخهم الطويل فى السينما المصرية عدة حقائق جعلتهم يحجمون عن توزيع الأفلام المصرية، ولعل أهم تلك الحقائق هو أن الأفلام المصرية كانت تعتمد فى إيرادتها على العروض الثانية والثالثة بعكس الأفلام الأجنبية التى كانت تعتمد فى إيرادتها على العروض الأولى، فقد بلغت – على سبيل المثال – إيرادات العرض الأول بالنسبة للأفلام المصرية خلال موسم ٥٥ – ١٩٥٦[٢] مبلغ ١٩٤,٦٥١ ألف جنيه مصرى مقابل ٨٣٠,٤٦١ ألف جنيه مصرى للأفلام الأجنبية، مما يعنى أن الاكتفاء بالعروض الأولى للفيلم الأجنبى يتيح للموزع التحرر من مخاطر دورة رأس المال وضروريات التخزين والتوزيع والتسويق.. إلخ، ومن ثم انصرافهم إلى مستوى أعلى فى اختيار الأفلام التى تحقق أهدافهم المادية وغير المادية!

وربما لا نتعجب بعد ذلك عندما نكتشف أن اليهود لم يحجموا فقط عن توزيع الأفلام المصرية المنتجة بواسطة الغير، وإنما أيضا عن الأفلام المصرية التى شاركوا هم فى إنتاجها أو أنتجوها بالكامل، فسنجد أن منتجين أمثال توجو مزراحى والأخوين لاما وإبتكمان وغيرهم سيدركون بعد سنوات قليلة من قيامهم بإنتاج الأفلام المصرية أن الموزع غير اليهودى يملك حرية حركة أكبر فى أسواق الفيلم المصرى وخاصة فى فترة الحرب العالمية الثانية وسيطرة قوات المحور على بعض البلدان العربية، كما تأكد لهم أهمية مشاركة الموزع فى أعباء الإنتاج من خلال سلفة التوزيع الخارجى، وهكذا رأينا أغلبهم يسند مهمة التوزيع مع قرب شبح الحرب العالمية الثانية إلى شركة "منتخبات بهنا فيلم" لأصحابها ميشيل وجورج وإدوار بهنا وهم من المسيحيين الشوام الذين ساهموا فى توزيع أكبر عدد من الأفلام المصرية حتى بداية الستينيات.

ومع ذلك لا سبيل أمامنا إلى فهم الأسباب الكاملة وراء تردد أو امتناع اليهود عن التعامل مع عمليات توزيع الفيلم المصرى، إلا إذا أدركنا بالإضافة إلى العناصر التى سبق ذكرها الظروف الاقتصادية والسياسية التى تعرضت لها الرأسمالية اليهودية فى مصر سواء بعد صدور قوانين إلغاء الامتيازات الأجنبية عام ١٩٣٧، أو بعد مواجهة نتائج معركة التمصير بداية من عام ١٩٤٧ ثم حرب فلسطين والتداعيات التالية لها.

وفى رأينا أن كل العناصر السابق ذكرها ساهمت بصورة أو بأخرى فى حصر عملية توزيع القليل من الأفلام المصرية على الموزعين اليهود الذين كانت لهم أنشطة فى مجال استيراد وتوزيع الأفلام الأوروبية فى مصر. وفى نفس الوقت توزيع الأفلام المصرية فى فرنسا ودول شمال أفريقيا فى ظل الحماية أو الاستعمار الفرنسى لها، وأحيانا العمل كوسطاء لبعض الشركات العالمية من أجل تصوير أفلامها فى مصر، وفى ظل ما يمكن أن يشير إلى حالات مقاصة مارسها الموزعون من أمثال شارل ليفشيتز وريمون تحمياس وزيزو بن لاسين وأندريه بن سيمعون وغيرهم.

*** شارل ليفشيتز**

أول ما نلاحظه فى تاريخ الموزع المتمصر شارل ليفشيتز مع السينما المصرية هو أن بداياته كانت مثيرة للجدل.. فبينما يرى البعض أنه شارك من خلال شركة مينا فيلم القاهرة"[٣] فى إنتاج فيلم "بواب العمارة" ١٩٣٥ ـ وهو أول فيلم روائى طويل يلعب فيه على الكسار شخصيته المسرحية الشهيرة "عثمان عبد الباسط" ـ يرى البعض الآخر أن الفيلم كان من إنتاج الكسار نفسه وأنه أودى بكل ثروته وجعله يبيع كل ما يملك [٤].

وسواء أكان الفيلم من إنتاج ليفشيتز أو الكسار، فإن دور ليفشيتز بعد أن أسس شركة باسمه عام ١٩٣٩ اقتصر على توزيع الأفلام الفرنسية والإيطالية والعربية والعمل كوكيل لشركة ريببليك العالمية فى منطقة الشرق الأوسط والقيام بدور الوسيط لبعض المنتجين الأجانب الذين يتم تصوير أفلامهم على الأراضى المصرية وفى إطار عمله لفترة ما كأحد مديرى ستوديو الأهرام[٥] ولكن كل هذه الأعمال لم تمنعه من القيام بتقديم سلف توزيع لبعض المنتجين المصريين[٦] مع نهاية الحرب العالمية الثانية، وهى الفترة التى انتشرت فيها موضة جديدة هى الاستهانة بدفع الحقوق لأصحابها، فخرجت الأفلام هزيلة تساوى فيها كبار المخرجين مع صغارهم فى نسبة الفشل[٧] وأصبح الفيلم المصرى قائم على عدم الاصطدام بالموضوعات الجادة، والاعتماد على الاقتباس المتفاعل مع موضوعات عناصرها الرئيسية: مطرب أو مطربة وراقصة ومونولوجست أو ممثل كوميدى، وقد أثمرت

هذه المعطيات ملامح خاصة لشخصية الموزع السينمائى فى تلك الفترة جسدها أديبنا نجيب محفوظ فى قصته "زينة"[٨].

كان الموزع السينمائى من منظور نجيب محفوظ صاحب الخبرات العديدة فى مجال العمل السينمائى[٩] يحمل اسم السياسى الإنجليزى اليهودى الداهية دزرائيلى وما يريده الجمهور من منظوره: "أبطال لهم مواصفات خاصة، مواقف ضاحكة غنائية راقصة، على المؤلف إذن أن يحقق للجمهور رغباته حتى يقبل على المشاهدة وترتفع الإيرادات ويزيد الربح ! تجارة مباشرة يحكمها العرض والطلب وتتحكم فيها أذواق المستهلكين للسلعة وما يرغبونه من بضاعة تروج بينهم ! وإذا لم يكن المؤلف قادراً على صناعة السلعة المطلوبة المناسبة للتوزيع المربح "فإن دزرائيلى يملك بديلا جاهزا فى صورة بضاعة مستوردة قابلة للتداول فى السوق المصرى، فهو وكيل توزيع أفلام أجنبيه، وعادة ما يستحضر جميع السيناريوهات ليختار على أساسها الأفلام التى يوزعها، ويشترى ما يشاء من الأفلام، ولكنه يستبقى سيناريوهات الأفلام الأخرى حتى تسعفه فى مثل هذه الزنقة ولن يضيع حق أحد، المؤلف سيكتب اسمه على القصة الجديدة" ولن يتهم بالسرقة، لأن الفيلم المصور عن هذا السيناريو لن يرد إلى الشرق الأوسط[١٠].

وعلينا بعد ذلك أن نبحث عن منابع هذه الرؤية التى جسدها نجيب محفوظ من خلال الأفلام التى وزعها شارل ليفشيتز طوال فترة عمله بالتوزيع حتى سنة ١٩٥٤ ويبلغ عددها ٤٧ فيلما مصريا[١١] نذكر منها:

١٩٤٥– أحب البلدى – بطولة تحية كاريوكا.. أنور وجدى

كازينو اللطافة – بطولة سامية جمال.. محمد عبد المطلب

الصبر طيب – بطولة تحية كاريوكا.. إبراهيم حمودة

١٩٤٦– راوية – بطولة كوكا.. عبد العزيز محمود

أول نظرة – بطولة صباح.. برهان صادق

١٩٤٧ – صباح الخير – بطولة صباح.. محمد فوزى

أمل ضايع – بطولة جلال حرب.. زوزو ماضى

سلطانة الصحراء – بطولة كوكا.. يحى شاهين. محمد سلمان. عبد العزيز محمود

١٩٤٨ – الهوى والشباب – بطولة ليلى مراد.. أنور وجدى. محمد سلطان

صاحب العمارة – بطولة محمد فوزى. سامية جمال. إسماعيل ياسين

بنت حظ – بطولة محمد فوزى.. سامية جمال.. على الكسار

١٩٤٩– نص الليل – بطولة كارم محمود.. كاميليا.. هدى شمس الدين

جواهر – بطولة هاجر حمدى.. إسماعيل ياسين

١٩٥٠ – آه من الرجاله – بطولة محمد فوزى.. مديحة يسرى

مكتب الغرام – بطولة محمد أمين.. هدى شمس الدين

بنت باريس – بطولة محمد فوزى.. تحية كاريوكا

١٩٥١ – أيام شبابى – بطولة تحية كاريوكا. كمال الشناوى. إسماعيل ياسين

مشغول بغيرى – بطولة شادية. ليلى فوزى. إسماعيل ياسين

ابن الحلال – بطولة تحية كاريوكا.. محسن سرحان

سماعة التليفون – بطولة شادية.. عماد حمدى

انتقام الحبيب – بطولة سامية جمال.. يحى شاهين

١٩٥٢ – الأم القاتلة – طولة تحية كاريوكا.. شادية

١٩٥٣ – حضرة المحترم – بطولة كارم محمود.. سعاد مكاوى

تاجر الفضائح – بطولة هدى سلطان.. هاجر حمدى

١٩٥٤ – مليون جنيه – بطولة نعيمة عاكف.. شكرى سرحان

حلاق بغداد – بطولة كارم محمود.. إسماعيل ياسين

تلك النماذج من الأفلام المصرية التى قام ليفشيتز بتوزيعها لن يخلو واحد منها من بطولة مطرب أو راقصة أو الاثنين معا، ولاشك أنه لم يترك وسيلة يخطو بها فى مجال توزيع الأفلام المصرية إلا وحاول استخدامها. فعندما قرر المخرج الإيطالى ـ المتمصر جيانى فرنوتشيو دبلجة فيلمى "دماء فى الصحراء" ١٩٥٠، "انتقام الحبيب" ١٩٥١ ـ اللذين أخرجهما لحساب على الجابرى إلى اللغة الايطالية وعرضهما فى إيطاليا.. قرر ليفشيتز أن يسجل إضافة أخرى لفيلم "انتقام الحبيب" الذى قام بتوزيعه وذلك بدبلجته إلى الفرنسية متطلعا إلى توزيعه فى دور العرض الفرنسية، خاصة وأن الفيلم كان يساير ـ مع مجموعة أخرى من الأفلام المصرية التى وزعها ليفشيتز ـ النهج الغربى فى تقديم أجواء المغامرات والمؤامرات بين القبائل العربية من خلال قصة راقصة هى سامية جمال يستغلها رئيس عصابة فى اصطياد الأثرياء للاستيلاء على أموالهم ثم قتلهم. وقد عرض الفيلم فى باريس فى نهاية عام ١٩٥٣ فى دار عرض سينما مارينيان بشارع الشانزيليزيه، وتذكر مجلة "سينى فيلم"[١٢]: أن الفيلم استقبل استقبالا حماسيا، وربما يكون نجاح هذا الفيلم قد أثمر بعض النتائج ومنها اختيار الراقصة سامية جمال لبطولة الفيلم الفرنسى "على

بابا والأربعين حرامى" ١٩٥٤.. وقيام ليفشيتز بعدة محاولات للإنتاج المشترك مع منتجين فرنسيين وإيطاليين لا نعلم بالضبط مدى نجاحها، ولكن يذكر منها فيلم بعنوان "نفرتيتى" وفيلم تسجيلى بعنوان "النيل"[١٣].

ولكن حركة ليفشيتز بعد توقفه عن التوزيع السينمائى سواء للأفلام الأجنبية أو المصرية.. تكشف عن نشاط متواصل ترجم إلى سفريات متكررة بشكل ملحوظ إلى أوروبا مابين عامى ١٩٥٥ - ١٩٥٨، كان يصاحبها دائما أخبار متشابهة احتكر نشرها جاك باسكال فى مجلته "سينى فيلم"، ومضمونها قيام ليفشيتز بالتفاوض بشأن أفلام مشتركة مع بعض البلدان الأوروبية، ولم يذكر طبيعة هذا الإنتاج سوى فى خبر واحد نشر فى مارس ١٩٥٦، وجاء فيه أن شركة أفلام شارل ليفشيتز تشارك فى إنتاج الفيلم الإيطالى "شراع الخطر" بطولة الممثل بدرو أرمانديز[١٤].

*** ريمون نحمياس وآخرون**

التتبع الدقيق لحركة الموزعين اليهود بعد حرب ١٩٤٨ يوضح لنا أن معظمهم تمسك بالبقاء فى مصر، بل وحاول بعضهم إثراء مشاريعهم سواء بافتتاح مكاتب فى القاهرة، إذ كانت مراكزهم الرئيسية فى الإسكندرية، كما حدث مع شركات مترو وفوكس وبوليتى.

فى عام ١٩٥٠ افتتح الموزع جاك فيتاكوهين الذى كان يتولى توزيع أفلام شركة إنترناشيونال فيلم دستريبيوشن مكتبا بالقاهرة وأبقى المركز الرئيسى لإدارته بالإسكندرية، وقرر ريمون نحمياس صاحب ومدير شركة أفلام ناريبى التى تأسست عام ١٩٤٧ فى الإسكندرية افتتاح مكتب له بالقاهرة لتسهيل توزيع الأفلام العالمية والمصرية.

ولا شك أن ريمون نحمياس يصلح نموذجا للنجاح اليهودى فى فترة ما بعد ١٩٤٨ فقد استحوذ على توكيلات شركات أوروبية هامة، ونجح فى توزيع الفيلم المصرى فى فرنسا وشمال أفريقيا، وفى الحصول على حق توزيع الأفلام الأمريكية المستقلة التى توزعها شركة يونيتد أرتست لدرجة أنه كان قادرا على توزيع ١٤ فيلما من إنتاجها خلال عام واحد هو عام ١٩٥٥ وهو نفس العام الذى يعلن فيه عن زواجه من لولا بلاتير إحدى فتيات الجالية اليهودية فى الإسكندرية[١٥]، ولكن مع العدوان الثلاثى على مصر توقف نشاطه تماما، وكان آخر ما كتب عنه خبر أورده جاك بسكال فى سينى فيلم فى يوليو ١٩٥٨ قال فيه "سافر إلى أوروبا ريمون نحمياس موزع الأفلام، بعد أن توقف عن العمل لمدة عامين سيحاول أن يعاود نشاطه فى مضمار الأفلام المصرية التى كان يوزعها فى شمال أفريقيا".

وستصادفنا أسماء يهودية أخرى لعبت دورا فى مجال توزيع الأفلام المصرية منها: زيزو بن لاشين المدير السابق لأستوديو توجو مزراحيـ وجاء ذكر اسمه فى بعض مقدمات أفلام مزراحى بوصفه مصمما للمناظر والديكور ـ الذى قام بعد أن هاجر من مصر إلى فرنسا عام ١٩٤٨ بتوزيع الأفلام المصرية فى شمال أفريقيا. وهناك أيضا أندريه بن سيمعون صاحب شركة فرانكو ركس فيلم فى باريس وكان دوره أيضا فى نفس المجال.

*** أفلام مصرية بعلامة " مترو " !**

منذ بداية الخمسينيات تذبذبت القيود الخاصة بتحويل حصيلة توزيع الأفلام الأمريكية بالعملة الصعبة خارج مصر، من قيود تفرض تحويل ٣٥٪ من إيرادات الشركات الأجنبية إلى دولارات و٣٥ ٪ إلى جنيهات إسترلينية على أن تستنفد المبالغ الباقية عن أعمالها فى مصر، إلى قيود تحتم عدم خروج نقود سائلة والاعتماد على المقاصات العينية للمحاصيل المصرية مثل القطن والبطاطس والبصل المصدرة إلى الخارج لذلك قررت بعض الشركات الأمريكية والأوروبية استهلاك إيراداتها من خلال تصوير بعض أفلامها فى مصر أو إنتاج أفلام مصرية يتم الحصول على إيراداتها من توزيعها فى الخارج.

الشركة الأمريكية الوحيدة التى لعبت الدورين معا هى شركة "مترو جولدوين ماير" فمن أجل استهلاك إيراداتها فى فرعها الضخم فى مصر أعدت فيلم "وادى الملوك" للتصوير فى المعابد المصرية القديمة، بعد أن أسندت بطولته إلى نجمها اللامع روبرت تايلور،حقق الفيلم نجاحا عالميا فى عام ١٩٥٤، وكان كل ما أنفق عليه فى مصر من المبالغ المجمدة فى خزائن فرع شركة مترو فى القاهرة بالإضافة إلى خدمات ومساعدات مجانية قدمتها الجهات المسئولة لطاقم تصوير الفيلم من فنانين وفنيين، الأمر الذى دفع البعض إلى التحفظ على التجربة وطالب بأن "يدرس المسئولون عندنا بعناية أكثر شروط عمل مثل هذه الأطقم قبل بذل كل مساعده لها.. هذه المساعدات التى تفتقر إليها أطقم الأفلام المصرية" علما بأنه يجب أن نحذوا حذو فرنسا ونطلب مقابلا مقبولا من جميع الذين يحضرون للعمل عندنا.. إننا نريد أن نساعدهم ولكن يجب أن تكون المساعدة متبادلة"[١٦].

ولكن إذا كانت تجربة مترو جولدوين ماير فى تصوير "وادى الملوك" ١٩٥٤ قد حققت المطلوب منها ماديا، فإن تجربة إنتاج أفلام مصرية بأموال مترو منذ عام ١٩٥٨ واجهتها كثير من السلبيات المتبادلة (!!) سواء من الجانب الأمريكى الذى كان يمثلة سيمور ماير مدير مبيعات شركة مترو فيما وراء البحار أو الجانب الذى يمثل السينما المصرية وهو فى هذه الحالة المنتج اليونانى المتمصر بيتر زربانيللى".

بعد مفاوضات استمرت أكثر من عام بين شركة مترو جولدوين ماير بنيويورك وشركة الهلال المصرية لصاحبها بيترزربانيللى تم الإعلان فى ٢٥ يونيه ١٩٥٨ عن توقيع عقد بين الشركتين تقوم بمقتضاه شركة مترو بتوزيع ٤ أفلام باللغة العربية فى السنة، تنتجها شركة أفلام الهلال فى ستوديو مصرى باشتراك أكبر النجوم المصريين، وسيتم هذا التوزيع فى البداية بين ١٢ دولة فى الشرق الأوسط ثم بعض البلاد المجاورة، وستقوم شركة مترو جولدوين ماير فيما بعد بتنمية هذا السوق فى بلاد أخرى جديدة(١٧).

توالت ردود الأفعال حول هذا التعاقد باعتبار أن هذه أول مرة تقوم شركة كبيرة بوضع إمكاناتها المتزايدة فى التوزيع تحت تصرف منتج مصرى، ولأن هذا الاتفاق سيكون له أثر مؤكد فيما يختص بالعلاقات السينمائية بين الولايات المتحدة والشرق الأوسط وبقية العالم، بينما تجاهل الجميع أن زربانيللى لم يكن سوى منتج منفذ للأفلام المقترحة وأن كل الخيوط كانت فى يد سيمورماير الذى اختار المخرج كمال عطية لإخراج الفيلم الأول "آخر من يعلم" وحدد أجره وقبل ذلك حدد النص المطلوب إخراجه وكاتب السيناريو له، وأن توزيع الأفلام المقرر إنتاجها لن يخرج عن نطاق التوزيع التقليدى للفيلم. بل ربما كان فى دائرة أقل شملت ٨ بلاد من ١٢ كما ذكر فى التعاقد وهى: بيروت ودمشق وعمان وبغداد والخرطوم وطهران والملايو وأندونسيا(١٨).

يرى البعض أن فيلم "آخر من يعلم" هو الفيلم الأول والأخير الذى أنتجته شركة مترو فى مصر، وهذه النتيجة فى الواقع تسحب من الفيلم ريادته فى هذا المجال وتحوله إلى نموذج للفشل حيث توحى أن مترو جولدوين ماير تراجعت عن مشروعها فى إنتاج أربعة أفلام تالية بعد تجربة الفيلم الأول.

لم يأت الفشل فى الواقع مع فيلم "آخر من يعلم" الذى حقق نجاحا معقولا، وإنما لاح فى الأفق مع ظهور الفيلم الثانى "أم رتيبة" ١٩٥٩ المأخوذ عن مسرحية ليوسف السباعى بنفس الاسم وإخراج السيد بدير وبطولة مارى منيب، سبقت الفيلم دعاية لا نظير لها، وتحولت العلاقة بين مترو "وأم رتيبة" إلى ظاهرة دفعت البعض إلى تقبل مشاهدة فيلم بطولة ممثلة عظيمة، ولكنها لا تملك أى رصيد جماهيرى فى أدوار البطولة السينمائية، ومع ذلك تشجع البعض ـ ومنهم كاتب هذه السطور ـ لمشاهدة الفيلم فى عرضه الأول تحت وطأة التركيز الإعلامى وسمعة "مترو" المدوية، وكانت النتيجة شبه مأساوية، وظهر فشل الفيلم ربما قبل انتهاء الحفلة الأولى لعرضه!!

و بينما كان الفارق بين ظهور الفيلم الأول "آخر من يعلم" ١٩٥٩ والفيلم الثانى "أم رتيبة" ١٩٥٩ لا يزيد عن سبعه أشهر.. جاء الفيلم الثالث بعد عام كامل وكان بعنوان "شجرة العائلة" ١٩٦٠ وفيه يظهر للمرة الأولى اسم الموزع والمنتج زربانيللى كمخرج، وكأنه اكتشف أن مشاكل الأفلام السابقة كانت تكمن فى الإخراج فجاء لينقذ الموقف لصالح مترو! ولا ندرى فى الواقع السبب الحقيقى وراء ذلك، هل قناعته بإمكاناته كمخرج.. أم رغبته للتوفير والاستحواذ على كل شىء!!

بعد أن يحقق "شجرة العائلة" فشلا متوقعا يبدو أن مترو تراجعت عن تعاقدها مع زربانيللى، وجاءت بالمخرج سعد عرفة ليخرج وينفذ الفيلم الرابع وكان بعنوان "حب لا أنساه" الذى عرض فى بداية عام ١٩٦٣ وكان يدير إنتاجه إبراهيم مراد شقيق ليلى مراد.

استبدلت مترو مشروع إنتاج الأفلام المصرية بأرصدتها المتجمدة فى مصر بمشروع آخر لإنتاج أفلام أمريكية قليلة التكاليف تدور أحداثها فى مصر ويشارك فى بطولتها فنانون مصريون وطواقم فنية مصرية، وكانت النتيجة فيلم "القاهرة" ١٩٦٣ وتدور أحداثه حول عملية لسرقة متحف القاهرة ويشارك فى بطولته من الجانب المصرى كل من فاتن حمامة، وأحمد مظهر، وكمال الشناوى ومن الجانب الأمريكى، ريتشارد جونسون، وجورج ساندرز.

والنتيجة أن كل الأفلام المصرية التى أنتجتها مترو تحطمت على صخرة نوايا يبدو أنها لم تكن تبغى سوى استهلاك الأموال بعيدا عن أى رغبه لتنمية السينما المصرية، وتوقفت محاولات مترو جولدوين ماير، ربما لأنها وجدت أن المقاصة مع الفول والبصل أفضل !

*** الأفلام الأجنبية**

حتى لا يقع احتكار اليهود لدور العرض فى فخ عدم التحكم فى سلعته الرئيسية وهى الأفلام كان وعاء توزيع الأفلام الأجنبية فى معظمه هو أساس حركة الرأسمالية اليهودية فى المجال السينمائى، منذ بداية العشرينيات.

لقد كانوا يؤمنون بأن أى من أشكال الهيمنة على دور العرض لا يمكن أن يكتب له النجاح إلا إذا كانت لهم القدرة على احتكار استيراد الأفلام الأجنبية، ومنذ بداية القرن كان هناك من يمثل شركتى "جومون" و"باتيه" الفرنسيتين، وتخصصت شركة "جوزى فيلم" فى توزيع الأفلام الأمريكية حتى بدأت شركات هوليوود الكبرى تنشئ مكاتبها فى مصر بداية من شركة "يونيفرسال" عام ١٩٢٤[١٩] وارتبط ألكسندر ابتكمان وريمون نحمياس وشارل ليفيشتز وجاك ساردا وغيرهم بتوزيع الأفلام الأوروبية بكافة جنسياتها، وأنشأت شركة أيجل ليون مكتبا لتوزيع الفيلم الإنجليزى وكان يديره فى مصر جوزيف كوهين.

والمتابع للنشاط اليهودى فى مجال التوزيع يمكنه تقسيم الشركات على الوجه التالى :

*** شركات يهودية توقفت بعد حرب ١٩٤٨ :**

شركة "زياما اليشنسكى" لاستيراد وتوزيع الأفلام الأمريكية، "توزيع إيجل ليون للشرق الأوسط" إدارة جوزيف كوهين،"ن.ا. جرين" "جزايرى وشمعه" وكيل الأفلام البريطانية الأهلية، أنجلو أمريكا فيلم "تريستون فيلم، ريجينا فيلم" فرنسا، مونوجرام إنترناشيونال"، "جاك ا. ساردا" استيراد وتوزيع الأفلام الفرنسية فى القطر المصرى وفلسطين وسوريا ولبنان والعراق وإيران، "شركة توزيع الأفلام الدولية" لصاحبها جاك كوهين لاستيراد وتوزيع الأفلام الأجنبية وخاصة الأفلام الأمريكية المسلسلة لمصر وسوريا ولبنان وفلسطين والسودان والعراق وإيران وقبرص، "جاك جان هينى" استيراد وتوزيع أفلام أجنبية[٢٠].

*** شركات يهودية استمرت بعد حرب ١٩٤٨:**

شركة أفلام "إبتكمان" أنشأت عام ١٩٢٤،"إخوان بوليتى" ١٩٢٨ "جوزى فيلم" ١٩٢٨، أفلام مرسيدس (ايلى م. داسا) ١٩٤٧ "إيستر فيلم اجنيس" (جوزيف فيتا كوين) ١٩٥٢ دتشر فيلم (م. وينبرخ) ١٩٥٣[٢١]..

*** فروع الشركات الأمريكية الرئيسية :**

"يونيفرسال" (كارل ليميل) ١٩٢٣، "مترو جولدوين ماير" (لويس ماير) ١٩٣٠، "فوكس للقرن العشرين" (وليام فوكس) ١٩٣٢، "الإخوة وارنر" ١٩٣٣، أفلام بارامونت (اودلف زوكر) ١٩٣٣، إيديال موشن بكتشرز (لتوزيع أفلام بونيتد ارتست) ١٩٣٣ أفلام "كولومبيا" (هارى كوهين) ١٩٣٧ وقد استمر عمل هذه الشركات منذ انشاء مكاتبها فى مصر وحتى الآن مع تغير فى مراكزها الرئيسية فى منطقة الشرق الأوسط وقد تم دمج بعضها خلال السنوات الأخيرة فى توكيلات مصرية غير يهودية.

وما يهمنا فى إطار رصد دور شركات توزيع الأفلام الأجنبية، هو تتبع العلاقة التى تربط بين الموزع الأجنبى أو المتمصر بالمصادر التى يستورد منها أفلامه أو التى يمثلها كمندوب أو وكيل وحيد لها، كما تنصرف إلى تتبع تأثير هذه العلاقة فى تحديد نوعية الأفلام المستوردة وتوقيت عرضها.

إن هذه المهمة تثير كثيراً من التساؤلات المتشابكة.

أولا :ما نوع الجمهور المستهدف من وراء استيراد الأفلام الأجنبية؟ هل يمثله الأجانب فى مجتمع كوزموبوليتانى متعدد الجاليات والأقليات ، أم أن البورجوازية المصرية صاحبة الثقافات الغربية هى الأخرى كانت شريحة مستهدفه؟

ثانيا : ما الفارق الزمنى بين تاريخ عرض الفيلم الأجنبى فى موطنه وعرضه فى مصر وبعض البلدان العربية ؟ هل ثمة تقارب زمنى بين العرضين بحيث يحقق التأثير المستهدف عند التعامل مع موضوعات سينمائية معينة ؟

ثالثا : هل تعكس الأفلام المستوردة الاتجاهات الأيديولوجية السائدة فى العالم سواء قبل أو بعد الحرب العالمية الثانية؟ أم أنها تمثل تيارا سياسيا بعينه يعكسه تواجد الاستعمار الإنجليزى فى مصر وتوغل المراكز الصهيونية فى مدنها الرئيسية؟.

رابعا : ما هو الدور الذى لعبه اليهود فى مجال استيراد وتوزيع الفيلم الأجنبى؟ وما صاحب هذا الدور من تقييد ونبذ للدور الذى يلعبه التنافس فى نفس المجال.

هذه الأسئلة لا يمكن الفصل بينها بحال من الأحوال، فالجمهور المستهدف من الأجانب تحدده أحيانا الفوارق القومية واللغوية، خاصة بالنسبة للأفلام الأوروبية، ولكنه يتداخل مع البورجوازية المصرية عندما يتعلق الأمر بالفيلم الأمريكى، مما يعنى تسيد تيار سياسى وثيق الارتباط بالغرب، أما الفارق الزمنى فلم يكن محسوسا ولا يتجاوز الشهور القليلة سواء بالنسبة للأفلام الأوروبية أو الأمريكية خاصة الأفلام التى تناصر الأهداف السياسية اليهودية منذ أوائل القرن العشرين وحتى ما بعد قيام دولة إسرائيل، ويعكس تعليق أحمد الحضرى فى كتابه "تاريخ السينما فى مصر" هذه الحقيقة عندما يقول: "توضح عناوين بعض أفلام ١٩١١ وما سبقها من سنوات وما تلاها اتجاه المنتجين اليهود فى عواصم السينما المختلفة فى العالم إلى اختيار هذه الموضوعات اليهودية وفرضها على دور العرض فى جميع الدول فى هذا الوقت المبكر من تاريخ الإنتاج السينمائى"[٢٢].

والواقع أن نمو دور شركات توزيع الفيلم الأجنبى (اليهودية وغير اليهودية) ترافق بشكل أساسى مع تحولات هامة داخل منظومة التذوق الفنى للفيلم السينمائى بالنسبة للمتفرج المصرى،مما جعل لتنوع مصادره أهمية تراكمية خلقت مناخا ثقافيا متناميا لا يمكن إنكار دوره وأهميته، رغم قناعتنا بالتوجه السلبى للعديد من الأفلام المستوردة.

ألكسندر إبتكمان

يمثل الموزع اليهودى ألكسندر إبتكمان ذلك النوع القادر على التنقل بين كافة الأنشطة السينمائية بعشق الهاوى وحنكة المحترف، وحتى وفاته فى مصر فى شهر فبراير ١٩٥٦ بعد مرض قصير لم يتلمس أحد هبوطا فى إيقاع أعماله فى مجال التوزيع السينمائى.

كان ألكسندر قد هبط مصر من موطنه فى مدينة "رومستون" الروسية بعد أن طردته الثورة الشيوعية. وقد مر قبل ذلك على برلين وفينا. وعندما حضر إلى القاهرة احتضن فى

عام ١٩٢٣ توزيع الفيلم الألمانى فى عصره الذهبى[٢٣] وأصبح وكيلا لشركة ـ اوفا ، الألمانية الشهيرة فى مصر وفلسطين وسوريا، ومشرفا على إنتاجها السينمائى الذى يتم تصويره فى هذه البلدان.

نجح ابتكمان فى استيراد معظم أفلام العصر الذهبى للسينما الألمانية مثل "مترو بولس" ١٩٢٦ إخراج فريتز لانج ، ومن جانب آخر أشرف على تصوير العديد من الأفلام الألمانية فى مصر وكان أولها فيلم "٣ كوكو لبندول الساعة" الذى صور فى مصر عام ١٩٢٥ وأثار آراء متباينة منها ما كان اعتراضا على المناظر التى صورتها شركة "اوفا" فى حى الحسين والتى تسىء إلى سمعه مصر، إذ صورت الشركة لقطات لأطفال يقبلون أحذية السياح طلبا للبقشيش، كما صورت فندقا حقيرا على انه أفخم فنادق مصر بينما حاولت مجلة "سينما" التى كان يرأس تحريرها اليهودى جاك كوهين أن تقدم تصورا آخر للفيلم عندما نشرت تحت عنوان " أوفا فى مصر " مقالا توحى فيه أن الفيلم تم تصويره فى شوارع القاهرة وأمام فندق شبرد وفندق الكونتيننتال وعند سفح الهرم[٢٤].

وفى نفس الفترة تقريبا قام ابتكمان باستغلال سينما تريومف مع شريك له يدعى ميفتت. وكانت سينما قديمة آيلة للسقوط فقام بهدمها وإعادة بنائها من جديد[٢٥] ومع بوادر الحرب العالمية الثانية تنازل عنها كما ذكرنا من قبل لشركة مصر للتمثيل والسينما التى قامت بتجديدها تحت اسم سينما أستوديو مصر، وذلك بعد تجنسه بالجنسية المصرية بهدف قيامه بإدارة أستوديو مصر بدلا من ليتوباروخ. ظل ابتكمان خلال الأربعينيات وبداية الخمسينيات إمبرطورا متوجا فى مجال دبلجة الأفلام الأجنبية إلى العربية، فبعد أن اكتسب الدوبلاج السينمائى شرعيته بدبلجة أستديو مصر لفيلم "مستر ديدز" ١٩٣٧ احتضن إبتكمان المخرج أحمد كامل مرسى الذى بدأت شهرته بدبلجة أفلام أستوديو مصر لكى يقوم بدبلجة ما يتجاوز العشرة أفلام ذات الطابع الشرقى مثل "ألف ليلة وليلة" "السندباد البحرى" "شهرزاد"، ولم يكتف إبتكمان بدبلجة الأفلام الأمريكية والأوروبية التى يقوم باستيرادها وإنما جعل دبلجة الأفلام عملية متكاملة يمكن ان يحققها لأفلام الشركات الأخرى، وفى هذا الإطار قام مع أحمد كامل مرسى بدوبلاج فيلم "شمشون ودليلة" لسيسيل دى ميل وإنتاج وتوزيع شركة بارامونت وأفلام ضخمة أخرى مثل "صراع تحت الشمس" و"ماكبث".

عندما وصل هتلر إلى الحكم فى ألمانيا عام ١٩٣٣ توقف إبتكمان عن التعامل مع شركة " اوفا " وبدأ يعمل فى توزيع الأفلام الفرنسية والروسية ومع نهاية الحرب العالمية

الثانية امتد نشاطه إلى الأفلام الإيطالية حتى أطلق عليه "عميد موزعى الأفلام الايطالية فى مصر"(٢٥).

وإذا كنا قد تحدثنا من قبل عن دور بعض الموزعين اليهود والمتمصرين فى استيراد الأفلام الفرنسية والإيطالية. فيجب أن نضيف هنا أن ألكسندر إبتكمان قام بدور أكثر فعالية فى هذا المجال، فقد قدم بوجه خاص كلاسيكيات السينما الفرنسية والإيطالية، ودرج على متابعة كل جديد فيها، فضلا عن استغلاله دور عرض فى القاهرة فى بداية الخمسينيات تخصصت فى عرض الأفلام الفرنسية والإيطالية ومنها حديقة الليدو وحديقة النصر وغيرهما، مما أتاح للجمهور المصرى والجاليات الأجنبية فرصة مشاهدة أفلام أهم نجوم السينما الفرنسية من أمثال: فرنانديل. جان ماريه، سيمون سينوريه، إيف مونتان، جيرار فيلليب، أيدى كونستنتين، بول موريس، مارينا فلادى، ومن نجوم السينما الإيطالية: توتو،دى سيكا، مارشيللو ماسترويانى ، سليفانا بامبانينى، صوفيا لورين، جينا لولو بريجيدا، توجو تونيازى، نينوما نفريدى.. إلخ.

بعد وفاة ألكسندر إبتكمان عام ١٩٥٦ تابع ابنه إيلى نفس النشاط حتى نهاية الخمسينيات. ونجح فى أن يقدم مجموعة من الأفلام الإيطالية والفرنسية الشعبية بالإضافة إلى أفلام فرنسية هامة مثل "المناورات الكبرى" إخراج الفرنسى رينيه كلير وبطولة جيرار فيلليب ١٩٥٦، "الأبطال متعبون" بطولة إيف مونتان ١٩٥٧،"امرأة الشيطان""لسيمون سينوريه" ١٩٥٨. إلخ، وإيطالية مثل "حسناء الطاحونة" بطولة صوفيا لورين وفيتور يو دى سيكا ١٩٥٦، "الضعفاء الأقوياء" بطولة توتو ١٩٥٦، "إنجيلا" بطولة روزانو برازى ١٩٥٦(٢٦).

والحقيقة أن هذا النشاط فى مجال توزيع الفيلم الأوروبى فى مصر لم يدرس بعد الدراسة الواجبة، واعتقد أن دراسته سوف تكشف عن أشياء مهمة فى تفسير أسباب تلاشيه ليس بعد العدوان الثلاثى على مصر ـ كما يعتقد البعض ـ ولكن بعد صدور القانون ٢٤ لسنه ١٩٥٧ بوقف نشاطات الوكالات التجارية، والغريب أن هذا القانون أثر فى الأفلام الأوروبية بينما لم يقترب من الفيلم الأمريكى!!

الهوامش

١) مجلة "سينى فيلم" العدد ١١ لعام ١٩٥٦ نص التقرير السنوى لغرفة صناعة السينما المصرية فى عام ١٩٥٥.

٢) الكتيب الدعائى للفيلم.

٣) مجلة "السينما" ع ٢٥ ت : ٢/ ٨/ ١٩٤٥ عدد خاص إعداد حسن إمام عمر.

٤) سينى فيلم ٧/ ١١/ ١٩٤٩.

٥) مصطفى بيومى : "السينما فى عالم نجيب محفوظ" مكتبة الإسكندرية ـ دراسات سينمائية ٨ عام ٢٠٠٢ صفحة ٦٢ ـ ٦٣.

٦) لم تقتصر خبرات نجيب محفوظ فى السينما على كتابة السيناريو ومتابعة الأفلام المعدة عن رواياته. وإنما شغل عدة مناصب سينمائية جعلته يحتك بمجالات التوزيع والإنتاج منها: رقيب على الأفلام لمصلحة الفنون. رئيس مجلس إدارة مؤسسة السينما، ثم مستشارا لها ثم مشرفا على المؤسسة المصرية العامة للسينما..الخ.

٧) إلهامى حسن: "تاريخ السينما المصرية" (١٨٩٦ ـ ١٩٧٠) صندوق التنمية الثقافية. وزارة الثقافة أبريل ١٩٩٥ صفحة ٧٦.

٨) مجلة "سينى فيلم" ١/ ٥٤

٩) المرجع السابق.

١٠) مجلة "سينى فيلم" ٥/ ١٩٩٥.

١١) مجلة "سينى فيلم"١/ ٥٤.

١٢) مجلة "سينى فيلم" ١٠/ ١٩٥٨.

١٣) مجلة "سينى فيلم" ١٢/ ١٩٥٨.

١٤) جاك باسكال : الدليل السينمائى لمصر والشرق الأوسط ١٩٤٦ ـ ١٩٤٧.

١٥) جاك باسكال: الدليل السينمائى لمصر والشرق الأوسط الأعداد من ١٩٤٦ ـ ١٩٥٤

١٦) أحمد الحضرى : "تاريخ السينما فى مصر" مطبوعات نادى السينما بالقاهرة ١٩٨٩ صفحة١٠٦.

١٧) مجلة "سينى فيلم" ع ١٩٤/٣/٥

١٨) أحمد الحضرى : المرجع السابق صفحة ١٩٦.

١٩) مجلة "سينى فيلم" ٣/ ٦٥.

٢٠) المرجع السابق.

٢١) مجلة "سينى فيلم" عروض الأفلام خلال أعوام ١٩٥٦، ٥٧،

الباب الثانى:

فنانون وفنيين

الفصل الرابع
تفاعلات الواقع فى مسيرة الممثل اليهودى

فى نهاية الجزء الأول من كتاب "اليهود والماسون فى مصر" يتساءل مؤلفه الدكتور على شلش أى خير عاد على مصر من التجربة اليهودية فيها على مدى قرن ونصف ؟ ويأتى جوابه هو أن هذا الخير كان عاديا عامة ولم يكن فيه ما يمكن أن تتذكره الأجيال جيلا بعد جيل، مثل بطولة معينة أو أثر علمى أو أدبى أو فنى بارز، بل إن الذين برزوا منهم كأفراد فى الصحافة والمسرح مثل يعقوب صنوع أو الموسيقى والغناء مثل داود حسنى وليلى مراد كانوا من أشد اليهود بعدا عن اليهود بالمعنى العشائرى أو الأيدلوجى. فهؤلاء على سبيل التحديد.. كانوا أكثر اندماجا فى المجتمع المصرى، وبعيدا عن تفكير العشيرة اليهودية، وأقل تحمسا للأحلام الصهيونية، وحتى حين تحمس بعضهم ـ مثل صنوع ـ فعلوا ذلك فى أواخر حياتهم.. حين كفوا عن العطاء والإبداع ناهيك عن عدم التدين الذى أدخل بعضهم مثل ليلى مراد.. فى دين آخر غير اليهودية.

وتقود هذه الملاحظة المؤلف إلى ملاحظة أخرى تتمثل فى أن هؤلاء الذين برزوا وتألقت أسماؤهم على المستوى الفردى، نادرا ما فكر فيهم المصرى العادى على أساس أنهم يهود. يختلفون عنه دينا أو حظا.. ثم ينتقل إلى ملاحظة ثالثة تتمثل فى أن الصهيونية شغلت اليهود فى مصر خلال هذا القرن عن الإبداع المرموق فى غير مجالات الصحافة والمسرح والموسيقى والغناء على الرغم من فرص الازدهار التى أتيحت لهم كما لم تتح فى

أحيان كثيرة للمصريين غير اليهود، فقد روجت الصهيونية بينهم فكرة الضيف، حيث يصعب على الضيف أن يشعر بالاستقرار النسبى اللازم فى عملية الإبداع، أما الذين لم يشعروا من اليهود بأنهم ضيوف على مصر،فهم فى الحقيقة الذين أبدعوا وأجادوا فى إبداعهم ومع ذلك كله ازدهرت أحوال اليهود وأنشطتهم بشكل عام، لم يكن فى هذا الازدهار خير كبير أو عميم لمصر، بمقدار ما كان فيه من خير للطائفة وإفرادها ككل[١].

وفى اعتقادنا أن هذه الملحوظات قد تلتقى أو تتعارض فى ظل حقائق تؤكد أن أبرز السلبيات فى مسيرة معظم الفنانين اليهود فى مصر هى ضبابية تفاعلات الواقع الاجتماعى والسياسى المعيش سواء داخل الأسرة اليهودية أو العشيرة أو المجتمع بكافة طبقاته وعقائده، وعلينا أن لا ننسى أن الفنان اليهودى الذى نبتت جذوره فى مصر تراكمت خبراته عبر مراحل امتزجت فيها المشاعر الإنسانية بمعطيات الفنون المتاحة على ساحة الشرق العربى دون أى ضغوط تفرض تجاهل أو نبذ الآثار الفنية الوافدة أو التأثيرات الدينية المتأصلة والتى وجدت طريقها إلى إبداعاته سواء عن قصد أو بدونه..

ولعلنا ندرك ذلك عند النظر إلى مسيرة النماذج التى أشار إليها تحديدا على شلش باعتبارها من أشد اليهود بعدا عن اليهود بالمعنى العشائرى أو الأيدلوجى.

سنجد أن داوود حسنى تعلم الأوزان والضروب والعزف على يد الشيخ محمد شعبان حتى تألق اسمه بين ملحنى ومنشدى جيله، حتى إذا ما أقبل الحظ غنت له أم كلثوم وليلى مراد ونجاة على وأسمهان وفتحية محمود وصالح عبد الحى. ثم حاول أن يستحدث ألحانا تتداخل فيها الأنغام الفارسية والتركية ومع تحوله إلى تلحين الأوبريت سنجد التأثيرات العبرانية تتداعى فى بعض أعماله، فعندما لحن "ليلة كليوباترا" كان متأثرا كما يرى د. حسين فوزى مؤلف الأوبريت بنشيد الإنشاد لسليمان: "لا شك أن الشعر الغرامى بين بطل الرواية والملكة واضح التأثر بألحان شولاميت وحبيبها"[٢].

ثم يصل داوود حسنى إلى مرحلة لها مغزاها حين يقرر تقديم أوبرا "شمشون ودليلة" فى ظل دعم تلقاه من المرحوم طلعت حرب بوصفه المسئول عن بنك مصر المشرف على مسرح ترقية التمثيل العربى.. ومع ذلك فالدعم الأكبر كان من داود حسنى نفسه بعد أن حشد كافة ضروب فنه واضعا نصب عينيه أن يخرج أوبرا كاملة يصفها د. حسين فوزى بقوله: "لا تحسبن أن الموسيقى المصرى لجأ فى قليل أو كثير إلى الاقتباس من ألحان سان صانس لأوبرا شمشون ودليلة،فالغناء الأوروبى فى الأوبرا بمصاحبة الأوركسترا الكبير لم يكن فى متناول الناس لا فهما ولا أداء إنما الملحن المصرى كان يحاول تصوير كلام

الرواية بألحان شرقية صميمة، تاركا للأوركسترا الصغير ورئيسه مهمة اصطحاب النغم على حالة دون هارمونية. واضعا لازمات بسيطة هنا وهناك"[٣].

وتوحي كلمات د. حسين فوزي أن داود حسني ارتبط بنص أوبرا "شمشون ودليلة" لسان صانس دون أن يرتبط بألحانه وهو ما يعني أن أوبراه كانت تردد نفس أفكار سان صانس حول أن العبرانيين هم أصحاب الوطن الفلسطيني معتمدا في ذلك على اختيار

الإصحاحات ١٣، ١٤، ١٥، ١٦ من مجموعة إصحاحات سفر القضاة البالغة ٢١ إصحاحا وذلك لنشر فكرته الصهيونية ، ولو كان قد اعتمد على بقية الإصحاحات وعلى ما جاء فيها لوصل إلى نتيجة أخرى لا تخدم أهدافه الصهيونية[٤].

ورغم ذلك لم تتبدد مصرية داود حسني. واستمر الإعجاب بأعماله من طبقات مصرية مختلفة. وما زال يحتفى به في المهرجانات والمناسبات الرسمية والشعبية، فهو لم يكن ضيفا ينتظر لحظة الرحيل إنما كان مصريا صميما وهذا لا يعني أن الصهيونية لم تحاول الالتفاف حول تراثه الموسيقي أو حول أبنائه الذي هاجروا إلى إسرائيل بعد وفاته !! وحتى عندما استغلت السينما المصرية قبل وفاته بعامين بعض ألحانه في فيلمين تم أنتاجهما عام ١٩٣٥ وهما "بواب العمارة" عن قصة لبديع خيري وبطولة وغناء فتحية محمود وحامد مرسي، "الغندورة" عن مسرحية بنفس الاسم كتبها بديع خيري ولحنها داوود حسني لمنيرة المهدية التي لعبت بطولتها في الفيلم، كان وراء إنتاج الفيلم الأول اليهودي شارل ليفشتز أما الفيلم الثاني فكان مشروعا للموزع اليهودي ألكسندر إبتكمان ثم انتقل إلى المنتج بروسبيري.

وعندما ننتقل إلى الاسم الثاني الذي ذكره د. علي شلش وهو. ليلى مراد، نستطيع أن نزعم ونحن واثقون أن ما حققته عائلة ليلى مراد في مصر يعكس الى حد بعيد وجه التسامح الذي كان يعم أرجاءها قبل أن تتسلط الصهيونية عليها. كان جدها لأبيها عازفا على القانون وجدها لوالدتها متعهد حفلات وكان والدها زكي مراد وعمها نسيم مراد وعمها ماير مراد مطربين معروفين وشارك والدها في المسرح الغنائي المصري فقام بالدور الغنائي الأول في أوبرا العشرة الطيبة التي وضع ألحانها سيد درويش[٥].

وكانت ليلى مراد واحدة من مجموعة من الإخوة والأخوات احتضن الوسط السينمائي والموسيقي في مصر أغلبهم. وكانت بدايتها في عالم الغناء عندما تبناها كبار الملحنين في مصر حتى أصبحت "سيدة الأغنية السينمائية في الفيلم المصري" وبعد سبعة وعشرين

فيلما ارتفع أجرها من ٣٠٠ جنيه فى أول أفلامها "يحيا الحب" إلى ١٢ ألف جنيه فى نهاية الأربعينيات، حيث لم يتفوق عليها فى الأجر سوى أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب.

ومع ذلك تعد ليلى مراد نموذجا لما أحدثته الصهيونية من اضطراب بين اليهود فى مصر. بل وتكمن إحباطاتها الحقيقية من تضارب المواقف التى حاصرتها. فقد أشهرت إسلامها سنه ١٩٤٦ أى بعد عام واحد من زواجها من الفنان المسلم أنور وجدى،وبعد عام ١٩٤٨ كثرت دعوات إسرائيل لها للإقامة هناك والعودة إلى ديانتها. ولكنها كانت دائما ترفض مثل هذه العروض معلنة أنها مصرية مسلمة، وهو ما أدى فى اعتقادى إلى تناثر الشائعات التى حاولت النيل منها، ومع تداعيات العدوان الثلاثى على مصر هاجر أخوتها إلى الخارج، وظل الصهاينة يطاردونها بالإغراءات التى وصلت إلى حد عرض منحها درجة "المواطنة الشرفية" فى إسرائيل. وجواز سفر دبلوماسى، ولقب "سفيرة فوق العادة" وكان الرفض الدائم هو موقفها الحاسم حتى لقيت نداء ربها على أرض مصر فى عام ١٩٩٥.

إن الفنانين اليهود وخاصة فى مجال الغناء والتمثيل، حاولوا أن يحققوا تواجدهم داخل نسيج المجتمع المصرى فى ظل ظروف سياسية واجتماعية متغيرة والمؤكد أن بعضهم حاول أن يستفيد من كافة التناقضات الموجودة فى المجتمع لتحقيق وجوده وانتشاره، والبعض الآخر رضى أن يظل مستهدفا للمؤامرات الصهيونية مرة بعد مرة، دون أن يستسلم أو يتنازل لها، لذلك علينا أن لا نطمس الإيجابيات لحساب السلبيات ـ والعكس بالعكس تماما ، وأن نحكم على مسيرة الفنان اليهودى فى إطار التفاعلات الاجتماعية والنفسية التى عايشها أو بمعنى أدق حاصرته.

الطائفة اليهودية بين المسرح والسينما

عندما بدأ المسرح يغزو مصر بكافة أشكاله وألوانه. توافرت له كافة العناصر الفنية ماعدا عنصر المرأة.. الممثلة.. فقد ظلت التقاليد فترة طويلة حائلا بين المسرح وبين اشتراك النساء فى التمثيل بالرغم من ازدياد عدد الفرق المسرحية فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وكان من بينها فرقة أبو خليل القبانى الذى كان يضيق بمنافسة الفرق الأخرى لفرقته، وأراد أن يتغلب على هذه المنافسة بإشراك العنصر النسائى فى فرقته، وكان من المستحيل أن يجد الفتاة المصرية التى تقبل أن تتحدى التقاليد وتظهر على المسرح، فسافر إلى سوريا حيث التقى هناك بفتاة يهودية من هواة الفن اسمها "لبيبة مانيللى" ولم تكن لبيبة ممثلة، بل كانت تتمتع بصوت جميل فجاء بها القبانى إلى القاهرة

وأظهرها على المسرح بين الفصول لتلقى بعض المقطوعات الغنائية ثم تدرجت إلى الاشتراك فى التمثيل وأحدث ظهورها الأثر المطلوب(٦).

وبدأ أصحاب الفرق الأخرى يحذون حذو القبانى فى إظهار السيدات على المسرح وقامت فرقة سليمان قرداحى بتعهد مجموعة من الفتيات الفقيرات من اليهود بالتدريب وتأهيلهن للتمثيل، وكان له فضل تقديم ألمظ أستاتى وشقيقتها الصغرى أبريز، كما برزت فى نفس الفترة فتاة يهودية جميلة حلوة الصوت قوية الشخصية اسمها ميليا ديان، وكانت تتكلم باللهجة العامية المصرية رغم أنها تنحدر من أصل سورى، واستطاعت بهذه المزايا أن تلفت

نظر الشيخ سلامة حجازى وضمها إلى فرقته وسرعان ما تقاسمت البطولة معه، ثم انضمت إلى فرقة جورج أبيض واشتركت فى بطولة العديد من مسرحياته حتى أخذ نجمها يأفل، فاعتزلت التمثيل وتزوجت من وجيه إسرائيلى(٧).

وكان نجاح ميليا ديان أكبر مشجع لعدد من الفتيات بنات الطائفة اليهودية. فظهرت مارى صوفان ونظلة مزراحى، ومريم سماط، بالإضافة إلى ألمظ وابريز ستاتى، ولكن أبرز هؤلاء كانت فيكتوريا موسى التى بدأت حياتها هى الأخرى بفرقة "الشيخ سلامة حجازى" ١٩١٢ ثم انضمت إلى فرقة عبد الله عكاشة وقامت ببطولة معظم عروض فرقته وبعد أن تزوجته ظلت تحتل مكانه بارزة فى فرقة عكاشة كبطلة وممثلة أولى. ثم كونت مع زوجها فرقة تحمل اسمها ظلت تعمل حتى عام ١٩٣٤ عندما انضمت إلى الفرقة القومية المصرية عام ١٩٣٥، ثم اعتزلت فى العام التالى حيث كانت تعانى من حالة عصبية أثرت على أدائها، ويصفها النقاد بأنها كانت ممثلة مجيدة تحسن تمثيل الأدوار الجادة والكوميدية فوق ذلك كانت تتمتع بجمال الخلقة وعاطفة جياشة وصوت ناعم(٨).

على أن العامل الشخصى فى مسيرة فكتوريا موسى كفنانه يهودية الديانة كان أبعد من مجرد الطموح إلى أن تكون ممثلة شهيرة وصاحبة فرقة تحمل اسمها. بل كان هذا العامل الشخصى يتمثل فى شيء أساسى آخر وهو تبنيها لأدوار تتعاطف مع الشخصية اليهودية، فنجدها تجسد على المسرح بطلات يهوديات مثل "إستير" و"سوسن العبرانية"، أما على مستوى رد الفعل فقد تهيأ لها من يهيم بها عشقا من المصريين وفى مقدمتهم الأديب عباس علام الذى كتب عن دورها فى أوبريت "هدى" ألحان سيد درويش يقول:

"هدى" رواية من نوع الأوبرا ـ غنائية كل من فيها يطربون الناس بأصواتهم إنس وجن: أشجار وأنهار. حتى الزمان يغنى. حتى الجو والتماثيل، كأنك فى مجلس فرعون. وقد جمع

السحرة حوله. فقــدم كل منهم سحره. ولكنك لا تكاد ترى فكتوريا موسى حتى تدرك أن بنت موسى قد فعلت ما فعله أبوها بعصاه من قبل، فقد ابتلعت الجميع فى جوفها. ولم يبق إلا هى، لا سحر إلا سحرها ولا جمال إلا جمالها ولا فن إلا فنها وتخرج من هدى وقد نسيت سيد درويش وأبناء عكاشة وكل شىء آخر، ولا صورة انطبعت فى ذهنك ولا سحر أثر فى نفسك غير صوت فيكتوريا مؤسى وجمالها وفنها[٩]، وينهى عباس علام كلماته بقوله: "فسلام منى إلى فيكتوريا وسلام يعقوب إلى يوسف وأرجو أن لا يكون قد أكلها الذئب".

وزحف على المسرح بعد ذلك فوج جديد من الممثلات اليهوديات وفى مقدمتهن نجمة إبراهيم وشقيقتها الكبرى سرينا إبراهيم وصالحة قاصين وشقيقتها جراسيا قاصين،وفيكتوريا اشطاسى واستر شطاح وفيكتوريا كوهين وغيرهن.

وهكذا مهدت الممثلة اليهودية الطريق للممثلة العربية.. المسلمة. وقد استطاعت نجمة إبراهيم أن تبلور ملامح تلك المرحلة فى مقال لها تحت عنوان "الممثلة المصرية أجدر ممثلات العالم بالتقدير والاحترام جاء فيه: " نشأت الممثلة الأوروبية منذ عهد بعيد فى ظروف تشبه تلك التى نشأت فيها زميلتها الممثلة المصرية منذ عهد قريب، إلا أن الأولى بعد كر الأيام والأعوام هديت بعد ضلال إلى سبيل مهدها لها الممهدون وعبدها المعبدون. فسارت فى ثقة وأمان إلى أن بلغت ما بلغت من كمال - أو قريب من الكمال - أما الممثلة المصرية فإنها إلى الآن عصامية، ولا يرجع الفضل فيما كسبت - إن كانت قد كسبت شيئا – إلا لها ولزميلاتها أفراد تلك الأسرة النبيلة الذين لا يثنيهم عن الجهاد فى سبيل الفن والوطن هضم حقهم الأدبى والمادى عندما كان الحجاب سائدا فى الشرق يوم أن نشأ المسرح فيه.. فعدم المسرح المرأة بسبب عقبة الحجاب. ولكن رجال المسرح المبشرين لم يستسلموا إلى اليأس بل ذللوا العقبة فى جرأة وشجاعة أمثالهم من قدماء الغربيين فراح بعضهم يقوم بتمثيل أدوار النساء، فهيأوا بذلك للمرأة مكانها على المسرح وربطوا بينها وبينه بما هو لا محالة جاذبها إلى أحضانه غدا أو بعد غد،وتم ذلك بالفعل بعد وقت قصير وسبق إلى المسرح من سبق من النساء اليهوديات والمسيحيات بالشام. فكان لهن فضل تشجيع المسلمات، فتبعتهن ولحقن بهن بعد قليل، وفى هذا المعترك ظهرت الممثلة المصرية ولم يمض عهد طويل حتى كان لها التفوق والسبق وانعقد لها لواء الزعامة وزميلاتها من الممثلات الشرقيات "[١٠].

لقد ظل المسرح المصرى محروما من الممثلة المصرية الصميمة حتى عام ١٩١٥ عندما ملأت شوارع القاهرة إعلانات ضخمة تبشر بظهور أول ممثلة مصرية بفرقة عزيز عيد. وكانت هذه الممثلة هى المطربة منيرة المهدية التى كانت شهرتها تغطى الآفاق، وكانت تنشد فى التمثيليات التى يقدمها عزيز عيد على المسرح الغنائى للشيخ سلامة حجازى، ولكن ظهور منيرة على المسرح بعث الأمل فى نفوس عشاق المسرح بأن يأتى اليوم الذى تظهر فيه المرأة المصرية على المسرح.

استمرت منيرة تحمل لقب أول ممثلة مصرية ظهرت على المسرح إلى أن ظهرت بعدها روز اليوسف والأخوات رشدى (رتيبة وأنصاف وفاطمة) وزينب صدقى وفردوس حسن وأمينة رزق وعلوية جميل وعزيزة أمير وغيرهن من رائدات كفاح المرأة المصرية للعمل بالفن.

وكان من الطبيعى مع ظهور السينما أن تتواجد الممثلة اليهودية بشكل مكثف إلى جانب زميلتها المسلمة والمسيحية.. بينما كان دور الممثل اليهودى الذى لا يملك أى جذور له فى المسرح المصرى ـ باستثناءات قليلة ـ يقتصر على فئة من الهواة الذين يستمدون سطوتهم من عملهم كمنتجين أو مخرجين للأفلام من أمثال توجو مزراحى (أحمد المشرقى) بدر لاما، وداد عرفى.. إلخ.

كانت الأفلام الروائية الأولى فى السينما المصرية تتمسك بالممثلة اليهودية.. بينما كان الممثلون الرجال من المسلمين والمسيحين. ففى عام ١٩٢٣ يخرج محمد بيومى فيلمه الروائى القصير "المعلم برسوم يبحث

عن وظيفة" (١٢ق) وفيه تشارك فيكتوريا كوهين أسماء لها صيتها فى المسرح مثل بشارة واكيم وعبد الحميد زكى،ثم يخرج بيومى لحساب الممثل أمين عطا الله فيلم "الباشكاتب" ١٩٢٥ (٣٠ق) وفيه تلعب الممثلة اليهودية أديل ليفى دور راقصة يقع فى غرامها موظف يندفع إلى الاختلاس لينفق عليها وينتهى به الأمر إلى دخوله السجن[١١] ثم يخرج إستيفان روستى لحساب أمين عطالله أيضا فيلم. "البحر بيضحك ليه" ١٩٢٨ وفيه تقوم إبريز ستاتى بدور البطولة أمام زوجها منتج الفيلم.

وبينما يعتمد بدر لاما فى أفلامه الأولى على مجموعة من الممثلين اليهود والمتمصرين (أيفون جوين. ديفيد ميفانو. ماتيوليفى. وداد عرفى. دوللى انطوان.. إلخ)، نجد توجو مزراحى يقوم ببطولة أفلامه تحت اسم "أحمد المشرقى" كما يلتزم فى معظم أفلامه التى أنتجها فى الإسكندرية بتقديم مجموعه من الممثلين والممثلات والمغنيات اليهود أغلبهم من

الهواة وكان أكثرهم حضورا وموهبة الممثل الكوميدى "شالوم" الذى لعب بطولة ستة من أفلام مزراحى قبل أن يختفى عن السينما المصرية بعد فيلمه "الرياضى" ١٩٣٧، وكان فى معظم أفلامه يلعب دور بائع اليانصيب اليهودى عندما تتعثر محاولاته فى التعامل مع أبناء البلد من المسلمين، رغم إخلاصه وطيبته وكرمه ورغبته فى إرضاء كل جيرانه من المسلمين، ولقد آمل مزراحى فى أن يخلق مجموعة من النجمات اليهود لبعضهن خبرات مسرحية مثل "بهيجة المهدى" والبعض الآخر من الهواة أو من مغنيات النوادى الليلية من أمثال "جينان رفعت" و"عدلات" و"زوزو لبيب" و"فيتوريا رفحى" و"لطيفة نظمى" و"ستيللا درزجلو"ولعل أشهرهن كانت بهيجة المهدى التى انطلقت ببطولة ستة من أفلام مزراحى والمغنية زوزو لبيب التى ظهرت فيما يقرب من عشرة أفلام قام بإخراجها مزراحى وأورفانيللى، أما فى أفلام مزراحى القاهرية فلم يقدم فيها من النجوم اليهود سوى ليلى مراد التى يعود فضل اكتشافها كممثلة ومطربة إلى محمد كريم عندما قدمها فى فيلم "يحيا الحب" ١٩٣٨ .

وفى السطور التالية سنعنى بشرح موجز لمسيرة أهم الممثلين والممثلات اليهود الذين ارتبطوا بالسينما المصرية، وكان لكثير من التفاعلات الاجتماعية والسياسية دورها فى تحديد اتجاهاتهم الفنية، ولكن قبل ذلك يهمنا أن نستخلص عده حقائق نسوقها فى البداية فربما تأتى مسيرة هؤلاء الفنانين كدليل أو برهان لتأكيدها.

تغيير الأسماء

عندما ظهر اليهود على خشبة المسرح المصرى ظلوا محتفظين بأسمائهم الأصلية دون أى اضطرار لإيجاد أسماء بديلة تساير الروح العامة للجماهير غير اليهودية التى تشاهدها، وتنطوى القائمة على أسماء كثيرة ذكرناها فى السطور السابقة.

ولم يبدأ اليهود فى تغيير أسمائهم إلا بعد ظهور السينما، حيث أصبح الراغبون فى النجومية تحت مظلة السينما المصرية وحصاد شباك التذاكر لا يجدون مناصا من أن يستبدلوا أسماءهم اليهودية بأسماء مصرية محايدة (يشترك فيها أبناء الديانات السماوية الثلاث) فأصبحت هنريت كوهين (بهيجة المهدى) وبدرو لاماس (بدر لاما) وراشيل إبراهام ليفى (راقية إبراهيم) وليليان كوهين (كاميليا) بل ودفعت الإيطالى المتمصر توجو مزراحى فى ذروة رغبته فى أن يكون نجما سينمائيا مصريا إلى تغيير اسمه إلى (أحمد المشرقى).

وهناك أسماء يهودية لم تحاول التوارى وراء أسماء بديلة مثل شالوم الذى اختفى فى نهاية الثلاثينيات، ولم تكن تستقيم الأمور بالنسبة له أو بالنسبة لمن قدموه فى الأفلام سوى بالإبقاء على اسمه الحقيقى حتى يؤدى رسالته الاجتماعية أو السياسية!! ولكن هناك

أسماء أخرى مثل: "فيكتوريا كوهين" و"إستير شطاح" ظلت تعمل بأسمائها اليهودية. وظلت الجماهير تتعامل معها دون أى حساسية أو تعليق.

الزواج المختلط

كانت حرية العقيدة من أثمن ما تميزت به مصر وحرصت على تأكيده.. وكان وجود اليهود فى مصر شيئا مألوفا ومعتادا لدى كثير من طوائف المجتمع المصرى(١٢) ولم يكن تحول بعض اليهود إلى الديانة المسيحية أو الإسلامية تحولا تفرضه حتميات اجتماعية أو دينية تنبع من طبيعة الحياة فى المجتمع المصرى إلا فى إطار زواج المسلمة من غير المسلم، لقد تعددت الزيجات التى شهدها الوسط السينمائى والمسرحى فى سنوات ما قبل الحرب العالمية الثانية، ولم تقض تلك الزيجات خاصة القائمة بين يهوديات ورجال من أديان أخرى على حريتهن فى العقيدة فهناك من ظل محافظا على يهوديته وهناك من تحول إلى دين الزوج. وفى هذا الإطار تزوجت فيكتوريا موسى من عبد الله عكاشة وابريز ستاتى من أمين عطا لله، واعتنقت نجمة إبراهيم الإسلام بعد زواجها من عباس يونس وهو نفس ما حدث مع سالى قاصين التى تحولت بعد إسلامها إلى "صالحة قاصين".

ولكننا نرصد فى الزيجات التى تمت بعد ذلك فارقا ملموسا هو الفارق الزمنى. ففى ذروة التهديد النازى بزغت نزعة اعتناق الإسلام أو المسيحية لأسباب مختلفة " فلو دخل روميل إلى القاهرة سيكون الجامع والكنيسة موضع تقدير أكثر من المعبد اليهودى"(١٣) العديد من اليهود ساروا فى هذا الطريق واعتنقوا الاسلام. وبذل بعضهم الجهد للزواج من غير اليهود، يساندهم فى ذلك "طقوس دينية تساعدهم على الارتداد من أى دين من أجل العودة إلى دينهم وأهم هذه الطقوس "صلاة كل النذور" وهذه الصلاة قد خصصت لليهود الذين تضطرهم ظروفهم إلى إشهار إسلامهم أو إشهار المسيحية فإذا تلوا هذه الصلاة أعفتهم من الإسلام أو المسيحية وعادت بهم إلى اليهودية(١٤).

لذلك فالزيجات التى جرت فى ظل التهديد النازى أو فى ذروة الصراع العربى ـ الإسرائيلى بكل ما يحمله من تداعيات ذات مغزى فى نظر المجتمع المصرى تجاه اليهود عامة وإسرائيل بصفة خاصة. كانت زيجات تحكمها تحميلات نفسية فى طريقها إلى التراكم بين اليهود وغير اليهود، لذلك كان الفشل فيها ليس بالقليل، فقد تم طلاق ليلى مراد من أنور وجدى، وسميحة مراد من على رضا ثم زواجها من اليهودى ليون كاذيس، وراقية إبراهيم من مهندس الصوت مصطفى والى ثم زواجها من رجل أعمال يهودى، ومنير مراد من سهير البابلى، ونجوى سالم من عبد الفتاح البارودى، وتحية كاريوكا من

الضابط الامريكى اليهودى (ليفى) والممثلة لولا صدقى من اليهودى المتمصر سول بيانكو(١٥).

وبعد صدور الطبعة الأولى من هذا الكتاب كان من أبرز التحفظات التى أبداها بعض القراء، أننا تجاهلنا فى هذا الفصل ذكر الفنان" عمر الشريف " خاصة بعد أن أدعت صحيفة الجارديان البريطانية فى عددها الصادر فى ٣١ أكتوبر ٢٠٠٥، أنه ولد يهودياً، وكان اسمه ميشال شلهوب قبل أن يعتنق الإسلام ديناً عام ١٩٥٠، بغية الزواج من سيدة الشاشة العربية فاتن حمامة، كما أشار البعض إلى أننا من ناحية أخرى أكدنا على يهودية الأخوين " إبراهيم وبدر لاما " رغم أن هناك من كشف عن أصولهما المسيحية وأنهما من مواليد بيت لحم فى فلسطين، والواقع أن مسألة تحديد الديانة اليهودية بين الفنانين معقدة للغاية وغالبا ما تخلق مشاكل والتباسات خاصة فى المجتمعات الكوزموبوليتانية او التى كانت كذلك (مصر على سبيل المثال)، ففى " الولايات المتحدة الأمريكية " وهى اهم بلد كوزموبوليتانى فى العالم، مازال اليهود عندما يؤرخون للمشاهير من فنانيهم يواجهون صعوبات فى تحديد هوية بعضهم بشكل يقينى ، وتأكيدا على ذلك نجد كتابا صدرت طبعته الأولى عام ١٩٨٧ بعنوان The Jewish Celebrity : Hall Of Fame "" تأليف تيم بوكسير، يقسم مشاهير اليهود فى السينما والتليفزيون الأمريكى إلى أربعة فئات : يهودى (وهو يهودى الأب والأممثل " كيرك دوجلاس،" تونى كيرتس " " داستين هوفمان " " برباره ستريساند "..إلخ)، نصف يهودى (وهو يهودى الأب أو الأم مثل " كارى جرانت " "بول نيومان " "روبرت دونيرو"" جوان كولينز ".. إلخ) ، مشاهير يعتقدون أنهم يهود، ولكنهم ليسوا متأكدين من ذلك (مثل " آلى ماكجرو "، " روبرت كالب ".. إلخ)، أما الفئة الرابعة والأخيرة فهى لمشاهير معروفون انهم يهود ولكنهم ليسوا كذلك (مثل " مايكل كين "، " رود ستيجر " " روبرت نيولى ".. إلخ)، وهذه التقسيمات غير متأثرة بالطبع بتعريفات إسرائيل بمن هو اليهودى والتى تعتبر أن اليهودى فقط هو من كانت أمه يهودية.

فإذا أتخذنا تقسيمات " تيم بوكسير "كمقياس فسنجد أن كل ما أثير حول " عمر الشريف "أقتصر – على حد علمى – على أن جدته كانت يهودية وأن ابنه " طارق " تزوج من يهودية، وهذا لا يعطينا الحق فى التعامل معه باعتباره كان " يهوديا "إلا إذا بادر هو بإعلان ذلك ، أما بالنسبة "للأخوين لاما" فيبدو أنه ينطبق عليهما سمات الفئة الثانية أو الرابعة من تقسيمات بوكسير، فقد عرفا خلال العشرينات والثلاثينات بأنهما يهوديان، ويشير الأستاذ "أحمد الحضرى" فى كتابه الهام "تاريخ السينما المصرية" الجزء الأول

١٩٨٩ إلى أكثر من مصدر صحفى يؤكد يهوديتهما، دون أى تعليق منهما فى تلك الفترة ينفى ذلك ، بل استمرا فى علاقتهما المميزة والممتدة مع يهود السينما المصرية وفى مقدمتهم أصحاب شركة " جوزى فيلم "، كما دعت تحركات أحدهما قبل وبعد حرب فلسطين إلى الحيرة والريبة، وهو ما يوحى إلى الاعتقاد بأن استسلامهما لصفة " يهودى " مرجعه إما لأسباب إنتهازية فى محاولة للالتفاف حول المجتمع اليهودى فى مصر بهدف الاستفادة من إمكانياته فى كافة المجالات الفنية والمالية والاجتماعية بعد وصولهما إلى الإسكندرية من شيلى يحملان أسماء أجنبية – شبه يهودية :"إبراهام وبدرو لاماس"، أو كانا بالفعل يهوديان ولكن من ناحية الأم، وفى الحالتين لن نصل ليقين حول حقيقة علاقتهما باليهود واليهودية طالما ظل هذا اللبس قائما.

الهجرة

والناظر إلى الفنانين اليهود الذين هاجروا إلى إسرائيل يستشعر خضوع بعضهم لضغوط اجتماعية وعائلية تنتهى بهم إلى الهجرة دون أى رغبة حقيقية لها فمن المؤكد أن سرينا إبراهيم أو جرسيا قاصين لو كانت ظروفهما الاجتماعية تتشابه مع ظروف شقيقتيهما نجمة إبراهيم وصالحة قاصين المتزوجتين من مسلمين ولهما أبناء من هذا الزواج ربما كان الأمر يختلف.

كما أن فكرة الهجرة قد تتبدد عندما نجد ممثلين وممثلات من أمثال فكتوريا كوهين، إستير شطاح، نجوى سالم، سلامة الياس، فيفى يوسف وغيرهم يفضلون العيش فى بلدهم مصر فى ظل أوضاع اجتماعية متواضعة عن قضاء ما تبقى من حياتهم فى مجتمع ربما لا يتلاءم تنظيمه وتكوينه وعاداته مع طبيعة نشأتهم كيهود مصريين.

وهناك هجرات لفنانين عندما نجردها من ملابساتها التاريخية نجدها تؤكد أن إسرائيل لم تكن حلما لبعض الفنانين اليهود المصريين المتعاطفين معها والمشاركين فى النضال من أجل تحقيق أهدافها ومنهم راقية إبراهيم التى تقيم فى الولايات المتحدة رغم حصولها على جواز سفر إسرائيلى، وأيضا توجو مزراحى (أحمد المشرقى) الذى هاجر إلى أوروبا وعاش فيها حتى وفاته عام ١٩٨٦، وسميحة مراد التى هاجرت إلى أمريكا بعد انفصالها من زوجها ليون كازيس أحد وسطاء الوكالة اليهودية(١٦).

مناصرة وتمويه

انفرد بعض الفنانين اليهود بمحاولات فنية تسعى إلى مناصرة الجانب العربى فى مواقفه السياسية سواء قبل أو بعد حرب فلسطين. وسواء تجسدت تلك المحاولات فى أفلام

سينمائية تناصر الفلسطينيين أو تؤازر الجندى المصرى أثناء أو بعد حربه ضد إسرائيل أو تسهم فى الاحتفالات التى واكبت قيام ثورة يوليو ١٩٥٢.. فالواقع أن أبرز ملامح تلك المحاولات هى سطحيتها فى ظل دعائية أهدافها.

فلو درسنا المغزى وراء اختيار المخرج يوسف وهبى للمطربة ليلى مراد لكى تجسد شخصية الفلسطينية فى أوبريت عن الأسيرة داخل فيلمه "شادية الوادى" ١٩٤٧ لوصلنا إلى نتائج نعتقد أن لها مغزاها بالنسبة لليهودية الأصل ليلى مراد.. لأن الأوبريت يركز على معاناة المرأة الفلسطينية فى ظل الاحتلال الأجنبى!

وعندما ترتدى كل من كاميليا وليلى مراد ملابس الممرضات للعناية بالجنود المصريين العائدين من حرب فلسطين فى فيلمى "أرواح هائمة" ١٩٤٩، "الحياة الحب" ١٩٥٤ وتتزين راقية إبراهيم بعلم مصر!! بهلاله ونجومه الثلاث فى فيلم "ماكانش على البال" ١٩٥٠ وينشد منير مراد لثورة يوليو فى فيلمه الأول "أنا وحبيبى" ١٩٥٣ ولمصر أجمل بلد فى الدنيا فى فيلمه الثانى "نهارك سعيد" ١٩٥٥ نستشعر أن ثمة مبالغة وادعاء حتى ولو كانت النوايا بالنسبة لبعضهم صادقة ومخلصة.

التكريم بين الوعى والغفلة

رغم أن أثر بعض اليهود فى الأفلام المصرية لم يكن مشرفا بحال من الأحوال، بل هداما مدمرا يشيع الفرقة بين النفوس ويعمق الكراهية لكل ما هو مصرى ويسعى إلى التسطيح سعيا للربح، فإن المتفرج المصرى نظر إلى كل الأعمال التى قدمها اليهود فى السينما المصرية أحيانا بحياد وموضوعية وأحيانا أخرى بإعجاب مشوب بالغفلة وعدم الوعى، خاصة فى ظل عدم مسانده ثقافية وإعلامية تجعل الأمر لا يلتبس على المتلقى فيظن أنه ليس هناك فروق بين المواقف المتباينة.

رغم ذلك فانه من الأمور الموضوعية أن تهتم الجهات المسئولة بتكريم بعض الفنانين اليهود لجهودهم الإيجابية فى الحياة الفنية المصرية.. فقد تم تكريم "ليلى مراد" بمناسبة مرور ٥٠ عاما من تاريخ السينما المصرية باعتبارها من روادها كما تم تكريمها فى مهرجان القاهرة السينمائى الدولى ١٩٩٢ [١٧] ومنحت "نجمة إبراهيم" من الدولة وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى وحصلت على معاش استثنائى كما تم علاجها على نفقة الدولة لدى طبيب العيون الدكتور باركيرى فى إسبانيا[١٨] وفازت نجوى سالم بجائزة الدولة فى عيد الفن ١٩٧٨ ومنحت "درع الجهاد المقدس" تقديرا لدورها الإنسانى فى الترفية عن جنود الجبهة أثناء حرب الاستنزاف[١٩] ومنح الملحن منير مراد وسام الفنون والعلوم فى احتفال عيد العلم لعام ١٩٦٦ إلخ.

ممثلون وممثلات.. ملامح موجزة

* أحمد المشرقى (توجو مزراحى)

ليس هناك شك فى أن السينما الصامتة فى مصر، قد أتاحت الفرصة لكثير من السينمائيين المتمصرين من ممارسة التمثيل دون أى خبرة أو موهبة حقيقية، بل وجعلت البعض من منتجى الأفلام يقوم بالتمثيل والإخراج والتأليف والتصوير والمونتاج وأحيانا بتصميم الديكور!

لعل من أبرز هؤلاء "توجو مزراحى" الذى ظهر فى أفلامه الأولى كممثل باسم (أحمد المشرقى) بينما احتفظ باسم "توجو مزراحى" كمخرج لتلك الأفلام، ورغم أن المنطق يبرر توارى توجو وراء اسم شرقى من أجل تقديم شخصيات عربية لجمهور أغلبه من العرب، فان المخرج حلمى رفلة الذى كان من العاملين مع توجو فى أفلامه كما كيير ومساعد مخرج يقول فى مقال كتبه تحت عنوان "توجو مزراحى" (أحمد المشرقى) سابقا: لعب توجو بطولة أفلامه تحت اسم "أحمد المشرقى" وذلك خوفا من بطش والده الذى كان يعمل بالتجارة والمال، ومن عائلة محافظة، يعتبر ـ مثل باقى العائلات ـ التمثيل أو كما كانوا يسمونه حينئذ بالتشخيص. من الأمور المعيبة التى تسىء إلى العائلات وكان والده صارما شديد البأس يخشاه توجو(٢٠) وهى كلمات تدعو للسخرية، ليس لأن التمثيل لم يكن يشكل مشكلة أخلاقية أو اجتماعية سواء بالنسبة للأوروبيين أو اليهود، ولكن لأنه يفترض أن من سيشاهد فيلم توجو المخرج لن يتعرف على توجو الممثل تحت قناع الاسم العربى!! فى فيلمه الصامت "الكوكايين" ١٩٣٠ يلعب أحمد المشرقى دور المعلم أحمد مدمن الكوكايين. وفى فيلمه "أولاد مصر" ١٩٣٢ يلعب دور طالب الهندسة ابن الحوذى، والفيلم ليس فيلما صامتا كما يعتقد البعض حيث ترى مجلة "الكواكب" "أن مزراحى حاول أن يجدد فى شريطه هذا. ولكن محاولته هذه خرجت عاجزة بعض الشىء، وكان أن ظهرت المشاهد الناطقة على غير ما يجب أن تكون. فمعظم الكلام كان يسمع والعناوين ظاهرة على الشاشة. وهذا خطأ فى إخراج الأشرطة الناطقة، وفكرة الشريط لا بأس بها، ولكنها كانت تظهرنا فى بعض المشاهد فى صور غير مشرفة "(٢١).

وقبل أن يمر وقت طويل على ظهور الصوت فى السينما يتخلص مزراحى من اسم (مشرقى) ليلعب دوره فى فيلم "الدكتور فرحات" ١٩٣٥ وفيه يتحاشى الحوار الكثير مكتفيا بابتسامات واثقة يرسمها على ملامحه بوصفه الطبيب الشهير العائد من الخارج باحثا عن فتاه تحبه لشخصه وليس لمركزه وشهرته.

أما فيلمه الأخير فى مجال التمثيل فكان "البحار" ١٩٣٥ وفيه يؤدى شخصية بحار تخونه زوجته أثناء غيابه ويتحفظ السيد حسن جمعه فى نقده لهذا الفيلم على أداء مزراحى بقوله "لو أن ملامح وجهه كانت تطاوعه فى التعبير عن عواطفه لكان متفوقا تماما فى دوره "وهو أقسى نقد يمكن أن يتردد من ناقد كان فى نفس الوقت مديرا لدعاية الأفلام!!

*** إستير شطاح**

ليس هناك من ينسى دور زوجة أبو الوفا العجوز سليطة اللسان فى فيلم "سلامة" ١٩٤٥ فرغم قصر الدور الذى يحتل افتتاحية الفيلم. فإنه يؤكد لمن يشاهده أنه أمام طاقة لم تنضب لممثلة مخضرمة تمارس التمثيل منذ بداية القرن العشرين، تنقلت ما بين كافة الفرق المسرحية الهامة بداية من فرقة "الجوق المصرى" لاسكندر فرح، "وفرقة القرداحى" وفرقة "عزيز عيد وسليمان حداد" و" فرقة عكاشة " و" الفرقة القومية " إلخ. ولدت فى دمشق فى ١٩ أكتوبر ١٨٨٤ ، وبدأت التمثيل فى مصر فى " فرقة سلامة حجازى " عام ١٩١٦ .

يتحدث عزيز عيد عن تجربته الإنسانية مع استير شطاح فيقول "لإستير شطاح قصة لطيفة يبدو فيها مدى التعاون الذى كان يشمل الممثلين فى الزمان القديم، وكانت من أعضاء الفرقة التى ألفتها مع الحداد. ومثلنا فى الإسكندرية حفلات لم ننجح فيها وعجزنا عن دفع أجرة الفندق، وليس معنا أجرة السفر إلى القاهرة. فسافرت إستير بمفردها إلى القاهرة. وعادت إلينا فى الإسكندرية ومعها أجرة الفندق والسفر. واقترضت منها كثيرا ورددت لها القروض والحمد لله (٢٢).

وكان لإستير دورا نشطا فى الحركة المسرحية والسينمائية فى مصر.. شاركت ممثلى المسرح فى تكوين اتحاد الممثلين الذى أنشئ فى محاولة لإنقاذ النشاط المسرحى من أزماته فى الثلاثينيات وكان يرأسه جورج أبيض، وشاركت أمينة محمد فى تمثيل دور الأم الصينية فى فيلم "تيتا وونج" ١٩٣٧ ويعد أول فيلم مصرى تم إنتاجه بنظام الكومبينة حيث كان كل العاملين فيه شركاء بجهودهم الفنية.

من أفلامها السينمائية "رباب" ١٩٤٣، " عنتر وعبلة " ١٩٤٥بم " هذا جناه أبى " ١٩٤٥ ,القلب له واحد " ١٩٤٥ " ,حرم الباشا" ١٩٤٦، " ضحيت غرامى " ١٩٥١ " ,الحرمان " ١٩٥٢ "تمر حنة"١٩٥٧ " " آه من حواء " ١٩٦٢ من أدوارها الأخيرة دور ممثلة عجوز متصابية فى فيلم "أنا وزوجى والسكرتيرة" إخراج محمود ذو الفقار ١٩٧٠. وتوقيت ظهور

الفيلم الأخير يعنى أن " إستير شطاح " واصلت حياتها فى مصر حتى وفاتها حيث كان عمرها أثناء تصويره حوالى ٨٦ عاما.

*** إلياس مؤدب**

أهم ما فى قصة إلياس مؤدب أن المصريين ينسبونه إليهم، واللبنانيون يفعلون نفس الشيء وهو ما يعنى أن الشخصية تم التعامل معها كشخصية عربية بعيدا عن ديانتها،فبينما تقول ماجدة صبرا فى كتابها "بانوراما السينما اللبنانية" أن إلياس مؤدب نبتت جذوره الأولى فى لبنان ثم أورقت شجرة وجوده وأينعت فى مصر. نجد عرفة عبده على يقول فى كتابه "يهود مصر" أن الياس أحب الغناء والتمثيل وعمل منولوجست فى الأفراح واشتهر بتقليد اللهجة الشامية.. بحيث رسخ فى أذهان الكثيرين إلى يومنا هذا أنه لا بد وأن يكون من أصل لبنانى أو سورى" [٢٣].

والواقع أن الياس مؤدب مصرى من أب سورى اكتسب الجنسية المصرية من زمن بعيد، وأم مصرية من قحافة. ضاحية مشهورة فى طنطا وأبوه مهذب – بتشديد الذال – وأمه عائشة – سموها كذلك لكى تعيش !!

ولد إيليا مهذب ساسون عام ١٩١٦[٢٤] وهو من خريجى مدرسة الليسيه سنه ١٩٣٢ ولهذا كان أول مونولوج أذاعة "من فوق لتحت" بالفرنسية. كان يسكن شارع "سوق الفراخ" بحارة اليهود.. وهو من أسرة تخصصت فى عمل النظارات وبيع وتصليح الساعات، وكان يملك مع شقيقه محلا صغيرا بشارع عبد العزيز أمام محلات عمر أفندى، يعملان نهارا فى المحل وفى المساء كان تخت إلياس مؤدب يتكون من خمسة. شقيقه عازف العود، والباقون من أبناء عمومته، والجميع فنانون وصناع نظارات.

ظهر لأول مرة سنه ١٩٤٤ فى الحفلات الخيرية وكان منظمو الحفلات يرفضونه قبل مشاهدته. تعرف على بشارة واكيم وإسماعيل ياسين اللذين فتحا له الأبواب للعمل فى أماكن عديدة، وتعرف من خلالها على ببا عز الدين التى عمل معها، واستطاع بعد ذلك أن يشق طريقة بسرعة، ويقف فى الأريزونا والأوبرج وحلمية بالاس ويلقى المنولوجات باللغة العربية ثم يلقى ترجمتها باللغة الفرنسية أو اليونانية.

أول أجر تقاضاه فى فيلم "هدية" ١٩٤٧ إخراج محمود ذو الفقار وكان قدره ١٥ جنيها.

أول شهرة تحققت له فى السينما عندما غنى ضمن إسكتش (اللى يقدر على قلبى يخطفه وأنا اجرى وراه) فى فيلم "عنبر" ١٩٤٨ إخراج أنور وجدى شاركه فى أدائه مع

ليلى مراد كل من إسماعيل ياسين ومحمود شكوكو وعزيز عثمان. وكان يقول فيه بوصفه أحد المتقدمين للزواج من ليلى مراد.

جيتك من اخر لبنان مشغول الفكر وحيران

وحياه عيون الخلان لاشرب من نهر الغزلان

وحياة ها الورد الميدور فى خدودك حاكى البنور

يحيا من صورها النور ماتخلينى ارجع عطشان

نظره واحده تشبك قلبى بها العينين

كلمة واحدة تصير معاهدة بين قلبين

نكتبها بغزل وشجون نرسمها بحبات عيون

وتصيرى ليلى وانا المجنون وانا المجنون

وتميل أفلام "الياس مؤدب" التى قام فيها بدور الشخصية اللبنانية إلى التعبير الكوميدى. ويكاد الهزل الساخر أن يكون الطابع العام الذى يميزها، ومع ذلك حافظ فى أغلبها على التعامل بحذر مع العلاقات العربية – ولعل دوره فى فيلم "بيت النتاش" ١٩٥٢ يعكس هذه الحقيقة فهو يلعب شخصية ليمون الحلو القادم من لبنان برفقة رئيسه المصرى سكر (إسماعيل ياسين) تاجر اللب الأسمر، يقع ليمون فى غرام راقصة مصرية ويقرر الزواج منها، يدور بينه وبين رئيسه حوار هزلى ولكنه مكتوب بدقة متناهية !

ليمون عايز آخد رأيك.. شوفكرك لو قعدت فى توكيل القاهرة ؟

سكر وبيروت جرالها إيه ؟

ليمون بيروت بخير مثل كل البلاد العربية وكل واحد عربى. بس على رأى المثل. قالوا يا جحا بلدك وين قال البلد اللى فيها مرتى.

سكر يخرب بيتك أحسن تكون حتتجوز فى مصر ؟

ليمون آه حبيت

سكر من عيلة مين ؟

ليمون من عيلة كبيرة.. كبيرة.. عيلة الرقاصين

سكر لرقاصين ؟

ليمون دى عيلة الها فروع فى كل الأقطار الشقيقة وغير الشقيقة

ورغم أن معظم أدوار الياس كانت أدوارا مساعدة. ولكن غالبا ما كانت تتسيد الفيلم بأكمله بجوار البطل الرئيسى. وفى أحيان أخرى يكتفى بأدوار مساندة، ولكنها مؤثرة

ومحسوسة للمتفرج،نادرا ما كان يقدم الشخصية اليهودية فى أفلامه، وربما لا نتذكر له سوى دور راعول زميل إسماعيل ياسين فى محل الأحذية الذى يمتلكه شرفنطح فى فيلم "البطل" إخراج حلمى رفلة ١٩٥٠ .

من أفلامه: "الستات عفاريت"، "الروح والجسد" (١٩٤٨)، "كلام الناس""منديل الحلو " "شارع البهلوان" "ليلة العيد" ١٩٤٩ "عينى بترف" "ست الحسن" "فلفل" "سيبونى أغنى" "قسمة ونصيب" ١٩٥٠ "فايق ورايق" "قطر الندى" "البنات شربات" ١٩٥١ "حلال عليك" "السر فى بير" ١٩٥٢.توفى إلياس مؤدب فى ٢٥ مايو ١٩٥٢ .

*** بهيجة المهدى**

حين نتأمل ملامح الممثلة بهيجة المهدى ندرك لأول وهلة أننا فى مواجهة بنت بلد من أعماق الأحياء الشعبية فى القاهرة أو الإسكندرية، وأن اختيار توجو مزراحى لها لتضطلع ببطولة معظم أفلامه الأولى كان اختيارا يتناسب مع الأجواء الشعبية التى قدم فيها أبطاله من أمثال "شالوم" و"عثمان عبد الباسط" ربما كان الاختلاف الوحيد بين بهيجة المهدى كما تظهر فى الأفلام وبين أى بنت بلد أخرى هو جرأتها الشديدة فى التعامل مع الرجال.

ولدت فى مدينة الإسكندرية ، عندما أنشأت فاطمة رشدى فرقتها المسرحية عام ١٩٢٧ وكان يرعاها ماديا المليونير اليهودى إيلى درعى، كان معظم ممثلات الفرقة من اليهود والمتمصرين ومن بينهن كانت بهيجة المهدى. واسمها الحقيقى هنريت كوهين.

ظهرت بهيجة للمرة الأولى فى السينما أمام شالوم فى فيلم "شالوم الترجمان" الذى أنتجه الإيطالى الفيزى أو رفانيللى وأخرجه شالوم عام ١٩٣٥ وحتى عام ١٩٣٩ ظهرت فى تسعة أفلام أربعة منها من إنتاج أورفانيللى وهى "شالوم الترجمان" ١٩٣٥، "الأبيض والأسود" ١٩٣٦، "ليلة فى العمر" ١٩٣٧، "يوم المنى" ١٩٣٨ "والخمسة الأخرى من إنتاج وإخراج توجو مزراحى وهى "الرياضى" ١٩٣٧، "الساعة سبعة" ١٩٣٧: "أنا طبعى كده" ١٩٣٨، "عثمان وعلى" ١٩٣٨، "سلفنى ٣ جنيه" ١٩٣٩ .

من أدوارها المعروفة فى هذه الأفلام دور زوجة عثمان عبد الباسط "على الكسار" فى "الساعة سبعة" "سلفنى ٣ جنيه"، "والشغالة حبيبة عامل التليفونات عثمان فى "عثمان وعلى"، "وعشيقة رجل الأعمال" أحمد الكبريتى فى "أنا طبعى كده".

*** ثريا فخرى**

ظلت لسنوات طويلة هى الأم والمربية الحنون التى تكتسب جاذبيتها من ملامح طيبة وصوت مميزيمزج فى أن واحد بين الجرأة والخنوع والعصبية عند مواجهة أى أخطار أو

مشاكل تواجه من تتولاه برعايتها أو خدمته سواء كان صغيرا أم كبيرا، ولدت فى مدينة زحلة اللبنانية عام ١٩١٤لوالد كان يعمل فى تجارة الأقمشة والمنسوجات، أتاح لها فرصة الحصول على قسط من التعليم خاصة بعد رحيل أمها وهى الخامسة عشر، عندما وصلت إلى سن الخامسة والعشرين قرر والدها تصفية أعماله فى لبنان ليجرب حظه فى مصر، وفى مصر التحقت بفرقة على الكسار ولتبدأ مسيرتها فى المسرح والسينما، حيث قدمت حتى وفاتها فى ٢٣ نوفمبر عام ١٩٦٥ ٣٢ مسرحية وأكثر من مائة وعشرين فيلما، قامت بدور اليهودية فى أفلام قليلة منها دور أستير أم كيتى فى " بنت الجيران " ١٩٥٤، أشهر أدوارها كمربية دور المربية التركية للأميرة أنجى فى فيلم "رد قلبى ".

من أفلامها: " العزيمة " "فتش على المرأة " ١٩٣٩" فتاة متمردة "،" رجل بين امرأتين"، "الورثة " ١٩٤٠، " رباب "،" الشريد "١٩٤٣، " السوق السوداء "، " المظاهر "، ليلى بنت الفقراء " قتلت ولدى "، " الحب الأول " ١٩٤٥، " مجد ودموع "، " الخير والشر " , "الخمسة جنيه "، " نور من السماء "، " عادت إلى قواعدها " ١٩٤٦،" لبنانى فى الجامعة " " أسير الظلام "، " خاتم سليمان "،" القاهرة بغداد "، " زهرة "،" كانت ملاكا " ١٩٤٧، "ست البيت"،" المصرى أفندى" ١٩٤٩، " معركة الحياة "،" كيد النساء "، "طريق الشوك " ١٩٥٠، " وداعا يا غرامى " طيش الشباب "، "شباك حبيبى " ١٩٥١، " السماء لا تنام" "آمنت بالله "،"من القلب للقلب "،"عايز اتجوز"،" الزهور الفاتنة "، "زمن العجايب " ١٩٥٢، " شريك حياتى"،" قلبى على ولدى "، " مكتوب على الجبين"، " حكم الزمان "، " محكمة الحق"، " الحرمان "، " نافذة على الجنة " ١٩٥٣،" أقوى من الحب "،" المال والبنون "، " مرت الأيام "، " عزيزة "، " دايما معاك " ١٩٥٤، " أعز من عنيه "،" فجر" ١٩٥٥، " كفاية ياعين"، " نداء الحب "١٩٥٦" رد قلبى "١٩٥٧، " شباب اليوم " ١٩٥٨، " السابحة فى النار"، "ام رتيبة "، " حسن وماريكا "، " المرأة المجهولة "، " ليلى بنت الشاطئ"،" بين السماء والأرض " ١٩٥٩، " ملاك وشيطان "، " نهر الحب "، " نداء العشاق "، " حبى الوحيد "، " حكاية حب "، " هدى "، "لوعة الحب "، " عاد الحب " ١٩٦٠، " الليالى الدافئة"، " أجازة نصف السنة "، ١٩٦٢، " نار فى صدرى" ١٩٦٣،"آخر جنان " ١٩٦٥، " ليلة زفاف "،" الحياة حلوة " ١٩٦٦

*** جمال وميمو رمسيس**

ظهرا فى نهاية الخمسينيات فى بعض الأدوار الثانوية، الأول نتذكره من خلال دور لوسى ابن طنط فكيهة

خالة سعاد حسنى فى فيلم " إشاعة حب " ١٩٦٠،شاب ثقيل الظل لكنه يجيد إغواء الفتيات بملابسه الغريبه وإجادته للرقص والغناء الغربى، أما شقيقه ميمو فكان رجل العصابة فى " إسماعيل ياسين بوليس سرى " ١٩٥٩ "ملاك وشيطان " ١٩٦٠، ، يبدو أنهما تركا مصر فى بداية الستينيات.

*** راقية ابراهيم**

على الرغم من أنها كانت تحظى بإعجاب المتفرج المصرى. فإنه ليس هناك أفضل من تلك الكلمات التى وصفت بها من إحدى الصحفيات المصريات حين قالت عنها "ملامحها اختلفت عما كنت أتخيله عنها كلما رايتها فى فيلم"رصاصة فى القلب"أو أسمعها فى أغنية حكيم عيون التى ما زالت تسكن وجدان كل الأجيال المتعاقبة إلى يومنا هذا فملامحها الحالمة الرقيقة الأرستقراطية تخفى خلفها تمردا شرسا وطموحا نهما للشهرة، وتعصبا معلنا لليهود والصهيونية[٣٠] والواقع أن راقية إبراهيم تمثل نوعا أقل شيوعا بين الممثلات اليهود فى السينما المصرية، وإن كان يمكن أن يوجد شبه بينها وبين ليلى مراد، فكلاهما حقق نجوميته من خلال موهبة حقيقية جعلت بقاءهما الفنى موضع استحسان بصفة عامة بعكس نجومية مثل "كاميليا" التى كانت قائمة على جمال لا تحوطه سوى الشهوات.

ولدت راشيل إبرامينو (إبراهام) ليفى فى حى السكاكينى بالقاهرة عام ١٩١٩ لأسرة فقيرة دفعتهالممارسة مهنة الخياطة ثم العمل كبائعة للملابس فى أحد المحلات اليهودية،ولكن طموحاتها جعلتها تجمع بين العمل والتعليم وممارسة هواية التمثيل حتى أتيحت لها الفرصة للانضمام إلى الفرقة القومية المصرية عام ١٩٣٥ بمرتب شهرى قدره ثلاثة جنيهات، واستمرت فى الفرقة زمنا طويلا لم تمثل فيه إلا دورا واحدا فى مسرحية "سر المنتحرة" تأليف توفيق الحكيم، ومع ذلك كان لهذا الدور الفضل فى ترشيحها للظهور أمام بهيجة حافظ فى فيلم "ليلى بنت الصحراء" ١٩٣٧ ثم المشاركة فى مسابقة أقامها أستوديو مصر كانت فيها أولى الناجحات وقامت بدور فى فيلم "الحل الأخير" إخراج عبد الفتاح حسن.

وتجىء الفرصة الكبيرة لراقية إبراهيم (وهو الاسم الذى أطلقته عليها بهيجة حافظ) عندما رشحها نيازى مصطفى لدور أمام نجيب الريحانى فى فيلم "سلامة فى خير" الذى حقق نجاحا جماهيريا عام ١٩٣٧، مما ساعدها على الظهور فى أفلام "أجنحة الصحراء" إخراج أحمد سالم "إلى الأبد" لكمال سليم، "عريس فى إستانبول" ليوسف وهبى "عاصفة على الريف" لأحمد بدرخان "بنت ذوات" ليوسف وهبى.

وتـأتى شـهرتـها الأكبر عندما يرشحها محمد كريم لدور البطولة فى فيلم "رصاصة فى القلب" أمام محمد عبد الوهاب عام ١٩٤٤ ورغم انشغال محمد كريم براقية كامرأة ورغبته فى أن يحقق لها كل طموحاتها الفنية والشخصية، فإن رؤيته لأفلامها السابقة على فيلم رصاصه فى القلب، كانت رؤية سلبية: لم تكن موفقة فى أى منها لأنها لم تكن طبيعية فى مشيتها ولا فى كلامها، وكانت تحاول دائما الظهور بمظهر الفتاة البريئة الجميلة كل حركاتها "بوزات" أو أوضاع ثابتة، وألقاؤها خطأ فى خطأ، ولهذا كانت تتردد يوميا على مكتب عبد الوهاب لكى تتعلم الإلقاء"[٣١].

شغلت إذن راقية إبراهيم محمد كريم حتى أصبحت بطلة لمعظم أفلامه التالية: "دنيا" ١٩٤٦، "الحب لا يموت" ١٩٤٨، "زينب" ١٩٥٢،"ناهد" ١٩٥٢، "جنون الحب" ١٩٥٤ ومن بين هذه الأفلام كان فيلما "دنيا" و"ناهد" من إنتاج شركة راقية التى أنشأتها فى عام ١٩٤٦ بمساندة مالية ضخمة من زوجها مهندس الصوت مصطفى والى[٣٢].

ومع قيام حرب فلسطين بدأت الجماهير تعرف اسمها الحقيقى وبدأت راقية تخاف على شهرتها ومكانتها رغم تعصبها الذى تكشف أثناء عرض بعض أفلامها فى المهرجانات الدولية، واقترح عليها محمد كريم أن يخرج لها فيلما تمثل فيه دور بدوية تخدم الجيش المصرى أثناء حرب فلسطين، وبمثل هذا الدور قد يتجاهل الناس تعاطفها مع اليهود، ولكن راقية اختارت دورا آخر كتبه السيد زيادة فى فيلم "ماكانش على البال" ١٩٥٠ اخراج حسن رمزى وفيه تجسد دور فتاة ثرية تفقد أبويها بعد أن أغرقت القوات النازية باخرة الرحلات التى كانا على متنها مع بداية الحرب العالمية الثانية،مما يدفعها للعمل كمغنية تمثل الفتاه المصرية الطيبة التى لا تغنى وسط الجماهير إلا وهى ترتدى ملابس على هيئة علم مصر بهلاله ونجومه الثلاث وأيضا فوق رأسها تاج من الهلال والنجوم وبذلك حاولت أن تقدم انعكاسات مزدوجة للمصرية ضحية النازية!!

لم تكتف راقية بهذا الإطار فى "ما كانش على البال" وإنما تتصدى أيضا للدفاع عن المرأة المصرية وتلقن بطل الفيلم كمال الشناوى درسا فى مزاياها عندما تعلم أنه قرر الزواج من فتاة فرنسية.

شاكر (كمال الشناوى): أصلها فرنساوية. كانت زميلتى فى مدرسة الفنون الجميلة فى باريس واتفقنا على الجواز ومنتظر لما تخلص دراستها.

سميرة: (راقية): ولو إنى ماليش أنى أتدخل ياستاذ شاكر. لكن اسمح لى أن أقولك إنك غلطان يعنى مالقيتش فى بلادنا دى كلها واحدة مصرية تعجبك. أنا مصرية وواجبى إنى أدافع عن كل المصريات ومافيش حد ممكن يلومنى على كده.

شاكر : صحيح لكن جوازى من أجنبية مش معناه أن المصريات وحشين

سميرة: أمال معناه إيه لما كل شاب مثقف يتجوز واحدة إفرنجية يعملوا إيه البنات المصريات يتجوزوا أجانب هما كمان ؟

شاكر : أنا مقلتش كده.

سمير: ما قلتش كده لكن عملت كده. فى حين ممكن تلاقى فى بنات بلدك كل ما تشتهيه من علم وأدب وجمال.

وفى عام ١٩٥٢ ظهرت راقية فى دور الفلاحة "زينب" فى الفيلم المعروف بنفس الاسم مما عرضها لتهكم الصحافة على الأرستقراطية التى ترتدى ثياب فلاحة وأطلق عليها البعض لقب. مدام زينب،ومع ذلك حقق الفيلم نجاحا أهله للاشتراك فى المهرجان العالمى الثانى فى برلين ١٩٥٢ ولعل الرسالة التى وجهتها راقية إبراهيم إلى محمد كريم عقب عرض الفيلم فى المهرجان تعكس مدى تجاوبها مع أفكار كريم حول الواقع المنذر بالعداء لليهود، وفيها تحاول تأكيد مصريتها وبأسلوب إنشائى مبالغ فيه: "وقد رفع العلم المصرى الكبير على سارية المؤتمر يوم عرض الفيلم، وكانت دموعى تنهمر وأنا أسمع اسم مصر على كل لسان.. إننى الآن فقط أشعر أنى قدمت شيئا لمصر. مصر التى أحبها، والتى منحتنى المجد فوهبتها حياتى"(٣٣).

بعد أن قامت راقية بتصفية شركتها وقررت الهجرة إلى الولايات المتحدة الأمريكية، دخلت سيرتها بالنسبة للمصريين مجال الأقاويل والاتهامات التى تباينت الآراء حول مدى صدقها، بدأت بالحديث عن عملها كمضيفة فى قسم الاتصال والإعلام الخاص بالوفد الإسرائيلى فى الأمم المتحدة ، وانتهت باتهامها بالتعاون عام ١٩٥٢ مع الموساد لاغتيال عالمة الذرة المصرية "سميرة موسى" ، ووسط مسالك الصحافة المتشابكة، تضاعفت الأقاويل والاتهامات ولم يعد أمام كاتب هذه السطور سوى تعليق لقارىء لم يذكر اسمه نشرته الطبعة الإليكترونية لصحيفة "المصرى اليوم" بتاريخ ٥ /١ /٢٠١٠ تعقيبا حول نفس الموضوع، ويشير صاحبه لطريق آخر ربما يصل بنا لمعرفة مدى صدق مايروى عن " راقية إبراهيم " وفيه يقول: "راقية إبراهيم هاجرت سنة ١٩٥٧ لإسرائيل عن طريق روما ثم عينت كمترجمة فى الأمم المتحدة فى نيويورك بعد أن سافرت لمحاولة العمل كممثلة فى هوليوود ولكن حكومة إسرائيل أبلغتها بأن الأفضل أن تبقى فى نيويورك وتعمل فى الأمم المتحدة ولقد رأيتها فى أروقة الأمم المتحدة أثناء زيارة لى سنة ١٩٦٠ وكان أعضاء الوفد المصرى والوفود العربية يتفادونها لأنها كان من المعروف عنها أنها تعمل مع الموساد

ويمكن الحصول على المزيد من المعلومات عنها من أعضاء وزارة الخارجية المصرية الذين كانوا يعملون فى الوفد المصرى فى الأمم المتحدة خلال الستينيات والسبعينيات"، وهنا تثار تساؤلات لعل أهمها، هل هناك بالفعل أى دبلوماسى مصرى سابق أو حالى يملك أى معلومة تضعنا فى إطار الحقيقة؟ وهل تفاصيل جريمة اغتيال "سميرة موسى" موثقة فى أى من أجهزتنا الرسمية ليكشف عنها الغطاء فى يوم م ؟

*** زكى الفيومى**

صوت شرقى مميز، ملامح غربية تجمع بين الوسامة والجمود، الصوت والصورة لم يكمل أحدهما الآخر. دور واحد تسيد أفلامه الأولى التى ظهرت بكثافة خلال عام ١٩٥٠ وهو دور المطرب الشرير!! فى فيلم "ساعة لقلبك" إخراج حسن الإمام يحاول اغتصاب شادية قبل أن يتم القبض عليهما فى منزل مشبوه بتحريض من زوجة أبيها. وفى فيلم "البطل" إخراج حلمى رفلة وفيه يتبادل مع ابنة الجيران شادية الغناء فى دويتو يعكس حبهما حتى تكتشف خداعه لها، وفى "فلفل" إخراج سيف الدين شوكت يلعب دور مطرب يحاول الإيقاع بزوجة فيكون عقابه استبدال أحباله الصوتية بواسطة زوجها الطبيب المخترع.

من أفلامه الأخرى : " سماعة التليفون " ١٩٥١ "الدنيا لما تضحك"١٩٥٣ "ماليش حد" ١٩٥٣ " قلوب الناس "، " الشيخ حسن "، " فتوات الحسينية، ١٩٥٤ ويبدو أنه ترك مصر فى أعقاب العدوان الثلاثى.

*** سامية رشدى**

صاحبة صوت مميز لا تخطؤه أذن. نجحت بحجمها الضخم نسبيا وملامحها المستنفرة رغم وسامتها فى تجسيد شخصية الحماة والزوجة المتسلطة وابنة البلد سليطة اللسان، وهى شخصيات كررت تجسيدها فى الإذاعة والمسرح والسينما والتليفزيون، مثلت عددا كبيرا من الأدوار الثانية فى السينما منذ بداية الأربعينيات وحتى ما بعد عام ١٩٦٧ إلى جانب قيامها ببطولة بعض المسرحيات لعل أهمها "أم رتيبة" عن نص ليوسف السباعى.

تتضمن بعض أدوارها السينمائية شخصيات تشذ عن الأنماط التى اشتهرت بها ومنها زوجة الباشا فى "على قد لحافك" إخراج فؤاد شبل ١٩٤٩، الثرية التى تتبنى فنيا نعيمة عاكف فى فيلم "فرجت" ١٩٥١ إخراج حسين فوزى، الزوجة الخائنة فى "عروسة المولد" إخراج عباس كامل ١٩٥٤، مطربة القصر التى على وشك أن تفقد وعيها من منافسة المطربة الجديدة ألمظ فى "ألمظ وعبده الحامولى" إخراج حلمى رفلة ١٩٦٢ والحماة

كثيرة الإنجاب فى "غصن الزيتون" إخراج السيد بدير، خديجة زوجة تاجر الرقيق فى "رابعة العدوية" إخراج نيازى مصطفى ١٩٦٣ شقيقة مالك الحارة فى "حب وخيانة" إخراج السيد بدير ١٩٦٨ .

تذكر جريدة الوفد بتاريخ ٦/ ١٠/ ١٩٩٩ أن اسمها الحقيقى "إستير" تزوجت من شاؤول عدس ورحلت إلى إسرائيل بعد عام ١٩٦٧. مارست التمثيل فى الأفلام والمسلسلات الإسرائيلية ثم اتجهت إلى إنشاء محلات للوجبات الجاهزة.

*** سرينا إبراهيم**

ولدت سرينا إبراهيم يوسف بالقاهرة فى ٣ يونيو ١٨٨٨ وهى الأخت الكبرى غير الشقيقة للممثلة نجمة إبراهيم. بدأت حياتها الفنية كمطربة (وفى مصادر أخرى راقصة) فى فرقة إسكندر فرح ثم تنقلت بين فرقة سادة المسرح المصرى حتى انتهى بها المطاف فى الفرقة القومية المصرية عام ١٩٣٥ استطاعت سرينا عبر سنوات طويلة من العمل فى المسرح المصرى بكافة أنواعه وأساليبه أن تكشف مقدرة خاصة جعلتها تلعب البطولة النسائية الأولى فى العديد من الفرق التى التحقت بها وخاصة فرقة يوسف وهبى التى لعبت بطولة مسرحياتها "النائب هالير" "عنتر" "الأرستقراطى" "بائعة الزهور" "ليلة الدخلة" إلخ، كما احتلت مركزا متقدما بين ممثلات فرقة فاطمة رشدى وجميعهن من اليهوديات والمتمصرات من أمثال "مرجريت نجار" "فيوليت صيداوى" "بهيجة المهدى" "سارة شوقى" "ليندا جورج" وغيرهن.

ولكن فى إطار السباق المحموم بين نجمات المسرح المصرى من أمثال "روزاليوسف" و"فاطمة رشدى" "زينب صدقى" و"أمينة رزق" لم تستطع سرينا أن تقوى على منافستهن وبقيت دائما فى مرتبة أدنى من حيث الموهبة والطاقة والقبول الجماهيرى، وهو ما ترجمه عمليا يوسف وهبى فى أجور أعضاء فرقته من الممثلات، فبينما كانت روزاليوسف تتقاضى ٢٥ جنيها شهريا، زينب صدقى ١٥ جنيها كان أجر سرينا هو ١٢ جنيها[٣٤] حيث إن مشاركتها فى العديد من مسرحيات يوسف وهبى لم يكن يعنى قدرتها على أن تحتل مكانة نجمات من أمثال روز اليوسف وفاطمة رشدى وأمينة رزق.

ويروى يوسف وهبى فى مذكراته ما يمكن أن نستخلصه من ذلك: "حدث فى أثناء عرض مسرحية "الشعلة" ١٩٢٤ أن اعتذرت السيدة روز اليوسف عن أداء دورها الكبير بحجة المرض المفاجئ وإنقاذا للموقف أسندت الدور إلى السيدة سرينا إبراهيم، فكادت تحدث فضيحة، إذ إن استظهار دور كهذا يتطلب كفاية فنية على أعلى مستوى ووقتا

كافيا. فأنهارت قوى السيدة سرينا إبراهيم فى أثناء التمثيل، ولم تستطع إتمام الدور وقد تحاشيت الكارثة بأن نبت عنها فى تتمة الموقف الدرامى بحوار من عندى يؤدى معنى ما كان يجب أن تقوم بأدائه الممثلة"[٣٥].

منذ منتصف الثلاثينيات بدأت فى الظهور فى الأفلام بأدوار ثانية فى أفلام "عنتر أفندى" ١٩٣٥ "كله إلا كله" ١٩٣٦ "خدامتى" ١٩٣٨ "بائعة التفاح" ١٩٣٩ "تمن السعادة" ١٩٣٩ "أصحاب العقول" ١٩٤٠ "ليلى" ١٩٤٢ "الورشة" ١٩٤٠ "وادى النجوم" ١٩٤٣ .

من المؤكد أن سرينا إبراهيم لم يكن لها حظ أختها غير الشقيقة نجمة إبراهيم من الشهرة.

اقترنت من الثرى اليهودى سالم مزراحى وغادرت مصر فى٤ نوفمبر ١٩٥٤[٣٦].

*** سلامة إلياس**

ولد فى مصر ٢٧ سبتمبر ١٩١١ ، من نجوم الصف الثانى بالمسارح الكوميدية. عاصر الحركة المسرحية منذ أواخر العشرينيات التحق بمعهد التمثيل الأعلى الذى افتتحه الممثل الكاتب عبد العزيز حمدى ١٩٢٩، اشترك فى عروض الفرقة المؤلفة من طلبة المعهد بالقاهرة والأقاليم،عمل بفرقة فاطمة رشدى ثم الفرقة القومية المصرية فى أعوامها الأولى وانضم لفرقة أوبرا ملك فى الأربعينيات ثم إلى المسرح الشعبى.

فى الستينيات انضم لفرق التليفزيون المسرحية. وظهر فى عروض المسرح الكوميدى فى أدوار متنوعة مثل "الرجل المتجهم" "الزوج الغيور" "وكيل أعمال" من هذه المسرحيات "قصر الأحلام" "جلفدان هانم" "السكرتير الفنى" فى دور وكيل المكتب الذى يوقع على عقود الصفقات المشبوهة "أنا وهو وهى" فى دور النمساوى فتوة ملاهى عماد الدين "لوكاندة الأنس" فى دور خبير الأشباح. "حلمك يا شيخ علام" فى دور رب الأسرة الحائر بين تصديق تنبؤات علام وتكذيبها "تسمح من فضلك" فى دور المنوم المغناطيسى "أنا فين وأنت فين" فى دور صادق أفندى السكرتير الخاص لسيدة الأعمال.

فى عام ١٩٧٢ مثل دور العجوز فى الموقف الثانى من "أربعة مواقف ممنوعة" ترجمة وإخراج كمال يس فى المسرح الكوميدى. وبعد توقف المسرح الكوميدى ١٩٧٣ انتقل إلى المسرح الحديث بهيئة السينما والمسرح ومثل دور مدير عام فى مسرحية "كلام فارغ"، وفاضل الذى يستغل عادل ابن شريكه فى مسرحية "واحد ولا اتنين"، فى منتصف السبعينيات تحول نشاطه الى الفرق الخاصة: الكوميدى شو، المدبولزم فى "مع خالص تحياتى" الكوميدى المصرية " "أنا اجدع منه"[٣٧].

رغم ظهوره فى السينما منذ نهاية الأربعينيات.. فان أدواره تزايدت فى السينما خلال الستينيات وخاصة بعد نجاحه فى المسرحيات الكوميدية بمسرح التليفزيون من هذه الأفلام "اقتلنى من فضلك" ١٩٦٥، "جناب الوزير" ١٩٦٦،"ثلاث قصص" "أرض النفاق" ١٩٦٨، "العتبة جزاز" ١٩٦٩ "أنت اللى قتلت بابايا" "سفاح النساء" "عريس بنت الوزير" "البنات عايزه إيه" ١٩٧٠ "اختى" "خطيب ماما" "رحلة لذيذة" ١٩٧١ "أضواء المدينة" "حكاية بنت اسمها مرمر" "وكر الأشرار" ١٩٧٢ "المخادعون" "مدرسة المراهقين" "امرأة سيئة السمعة" "مدرسة المشاغبين" ١٩٧٣، "رحلة العمر" "حبيبتى شقية جدا" ١٩٧٤ "الأنثى والثعلب" "نغم فى حياتى" ١٩٧٥ "سيقان فى الوحل" ١٩٧٦ "نساء تحت الطبع" "أخواته البنات" "فيفا زالاطا" ١٩٧٦ "إلى الماذون يا حبيبى" ١٩٧٧ "شهادة مجنون" "الاعتراف الأخير" "البعض يذهب إلى المأذون مرتين" "بدون زواج أفضل" ١٩٧٨ "مغامرون حول العالم" "قاهر الظلام" "الطيور المهاجرة" ١٩٧٩ "البنات عايزة إيه" ١٩٨٠ "لحظة ضعف" "ليلة شتاء دافئة" ١٩٨٢ "العوامة ٧٠" ١٩٨٢ "البنديرة" ١٩٨٦ .

توفى فى ٤ ديسمبر ١٩٩٤.

*** سميحة مراد**

الأخت الصغرى لليلى مراد. حسناء فاتنة ويرى معاصروها أن صوتها كان لا يقل جمالا عن صوت شقيقتها ليلى ،مع ذلك لم تظهر فى السينما سوى فى فيلم واحد هو "طيش الشباب" ١٩٥١ الذى أخرجه أحمد كامل مرسى ولعب بطولته أمامها محمود المليجى وحسين رياض، وفكرة الفيلم مأخوذة عن الفيلم الأمريكى "العيون السوداء" الذى سبق وأن قام أحمد كامل مرسى بعمل الدوبلاج له، وهو ميلودراما عن رجل يحافظ على ابنته من السقوط. ولكنه يجدها ذات يوم مع رجل فى البار الذى يعمل فيه فيصاب بالعمى.. وفى النهاية يتبين أنها كانت بريئة ولكن الأب لا يسترد بصره[٣٨].

ويتناول أحمد كامل مرسى الأسباب التى أدت إلى توقف سميحة مراد بعد فيلمها الأول رغم جمال ملامحها وصوتها فيقول "حاربتها ليلى مراد بالتعاون مع زوجها المرحوم أنور وجدى قبل الفيلم، وأثناء التصوير وعند العرض وتمكنت من إيقافها عن العمل تماما وسبب هذه الحرب أن أجر ليلى مراد وصل آنذاك إلى ١٢ ألف جنيه عن الفيلم الواحد.. وكانت تخشى منافسة سميحة لها"[٣٩].

أشهرت سميحة إسلامها قبل شقيقتها ليلى وذلك يوم أن تزوجت فى بداية الأربعينيات من مصمم الرقصات حينئذ على رضا الذى انفصلت عنه بعد أن أنجبت زينب وجميلة،

وتذكر بعض المصادر أنها تزوجت وانفصلت أيضا عن اليهودى ليون كازيس(٤٠) مدير معامل الأهلية التى كان يمتلكها زوج شقيقتها أنور وجدى ومن غير المعلوم هل كان زواجها من كازيس قبل زواجها من على رضا أم العكس، الاحتمال الثانى هو الأرجح حيث أنها سافرت مع أخواتها غير المسلمات إلى الخارج بعد العدوان على مصر وتحديدا فى شهر ديسمبر ١٩٥٦(٤١).

هاجرت سميحة مراد وتركت ابنتها الصغرى زينب فى أحضان خالتها ليلى مراد وتقول الابنة "لا أعرف تحديدا متى هاجرت ولكنى فتحت عينى على هذا الشعور. شعور أن ليلى مراد هى أمى "(٤٢).

*** شالوم**

ولد فى مصر فى ٨ نوفمبر ١٩٠٠ ولن نفهم دوره فى السينما المصرية ما لم نفهم هذه الحقائق التى لا شك فيها وهى أن الطائفة اليهودية فى مصر - كما يقول المؤرخ اليهودى صموئيل أتينجر - كانت تتميز عن غيرها من الطوائف اليهودية فى البلدان الإسلامية بأنها كانت الأكثر ثراء ولكن كانت توجد فى داخلها العديد من الفروق الاجتماعية ولم تقتصر هذه الفروق على الفروق الاقتصادية التى أدت إلى خلق حالة من الانفصال بين فقراء الطائفة الذين عاشوا فى الحارة والأثرياء الذين عاشوا فى الإحياء الراقية فى كل من القاهرة والإسكندرية. وإنما تزايدت نتيجة لبعض الخلافات الطائفية بين اليهود السفاراديم واليهود الأشكناز"(٤٣).

فى ظل هذا الجو المتسامح فى علاقة المسلمين باليهود والمتنافر بين فقراء اليهود وأثريائهم وبين السفاراديم والأشكناز،اخترق اليهودى الأشكنازى الإيطالى الأصل "توجو مزراحى" عقل المتفرج المصرى من خلال أفلامه التى لعب بطولتها اليهودى السفارديم "شالوم" وفيها يسعى إلى تجاهل التناقضات القائمة بين اليهود فى مصر "مقابل تأكيده على أن فقراء اليهود فى مصر عليهم أن يشعروا دائما بالغربة فى المجتمع الذى يعيشون فيه وأن يفتحوا عيونهم لاستيعاب عوالم جديدة تتناسب وطموحاتهم بعيدا عن جيرانهم السوقيين سواء من المسلمين أو المسيحيين. فإن عالم هؤلاء الموحش المضطرب لن يسمح لليهود سوى بمهن متواضعة يمارسها شالوم فى أفلامه.. فهو أما بائع يانصيب فى "٥٠٠١"، ١٩٣١ "المندوبان" ١٩٣٤ "شالوم الترجمان" ١٩٣٥ "العز بهدلة" ١٩٣٧ أو بائع متجول لسندوتشات الفول فى "الرياضى" ١٩٣٧ وجميعها يركز على موضوع واحد ثابت لا يتغير، يقدم فيه مزراحى دون كلل أو فى تكرار منتظم مروع هو استحالة حياة اليهود بين المصريين.

ولكن بعيدا عن المغزى الاجتماعى والسياسى فى أفلام شالوم علينا التأكيد أنه كان ممثلا يتميز بتلقائية وخفة ظل ،وساعده على تأكيد تميزه أنمزراحى كان يضع أمامه دائما شخصيات مصرية من الرجال تتسم بالبلاهة وثقل الظل فى إطار أدوار تستدعى ذلك ،

*** صالحة وجراسيا قاصين**

تنتمى سالى قاصين مع شقيقتها جراسيا قاصين إلى الجيل الأول من ممثلات المسرح المصرى ـ ولدت سالى عام ١٨٨٨ وبدأت فى فرقة سليمان قرداحى ثم تنقلت ما بين فرق اسكندر فرح وعزيز عيد، على الكسار، حسن فايق، وجورج أبيض، نجيب الريحانى.

أشهرت إسلامها عام ١٩٤٤ وأصبح اسمها "صالحة قاصين" بينما رحلت شقيقتها إلى إسرائيل بعد حرب فلسطين. فى حوار لصالحة قاصين نشر لها فى جريدة الجمهورية بتاريخ ٢٧/٤/١٩٦٦ تقول "أنا متبرئة من أختى، فتراب مصر أفضل عندى من كل بقاع العالم"، من أفلامها "أنشودة الراديو" ١٩٣٦، "أحمر شفايف" "الماضى المجهول"١٩٤٦ "الآنسه ماما" ١٩٥٠ "عروسة المولد" ١٩٥٥ "قتلت زوجتى" ١٩٥٦ "لوكاندة المفاجئات" ١٩٥٩،"شهر عسل بصل" ١٩٦٠ .

لا تعدو بعض أدوارها السينمائية أن تكون أدوارا ثانوية، ففى فيلم "عروسة المولد" على سبيل المثال تمثل شخصية "ساحرة شريرة" لا يستغرق ظهورها على الشاشة أكثر من دقيقة واحدة. وأحيانا ما نراها فى أدوار مساندة مثل دور مديرة ملجأ الأيتام واللقطاء فى فيلم "الآنسة ماما"، توفيت فى ٩ أبريل ١٩٦٤.

أما جراسيا فيبدو أنها كانت أكبر من شقيقتها ,بدأت نشاطها الفنى هى الاخرى عليالمسرح أما فى السينما فكانمن أفلامها : " لعبة الست " ١٩٤٦، " قلبى دليلى " ١٩٤٧، " المصرى افندى "، " فاطمة وماريكا وراشيل " ١٩٤٩ ،شارع البهلوان " ١٩٤٩، الأنسة ماما " ١٩٥٠ وكان آخر أفلامها فى مصر " على كيفك " ١٩٥٢

*** عباس رحمى**

وقفت نمطية أدواره وانحصارها فى شخصية الطبيب ووكيل النيابة والأرستقراطى وزعيم العصابة فى طريق تطوره كممثل ومنعته من أن يبرز مواهبه فى أدوار أخرى ، ربما كان قادرا على تجسيدها، كان رئيسا لإسطبلات الخاصة الملكية(٤٤)، اكتشفه للسينما المخرج حسن حلمى وقدمه سنة ٤٦ فى فيلم الخمسة جنيه وبعد سقوط الملكية شارك فى أول فيلم مصرى وطنى (مصطفى كامل) سنة ٥٢، رفض الهجرة الى إسرائيل وفضل البقاء فى مصر، من أفلامه "الحموات الفاتنات" ١٩٥٣ "شرف البنت" ١٩٥٤ "بنات الليل"

١٩٥٥ "من القاتل" ١٩٥٦ "عواطف" ١٩٥٨ "فى بيتنا رجل" ١٩٦١ "المتمردون" "بقايا عذراء" ١٩٦٣ "الوديعة" ١٩٦٥ "غراميات مجنون" ١٩٦٧ .

*** فيفى يوسف**

اسمها الحقيقى : زهرة يوسف نسيم، ولدت فى القاهرة فى ٢٨ إبريل ١٩٢٠، بداية ظهورها فى الأفلام كان عام ١٩٤٩ فى فيلم " بنت العمدة " للمخرج عباس كامل، لو كان الخبر الذى نشرته مجلة الجيل الجديد فى ٢٤/ ٥/ ١٩٥٤ حول استعداد النجم الشاب سمير عبد الله - ابن إبراهيم لاما - لتصوير فيلم تشاركه بطولته الممثلة فيفى يوسف قد تحقق. لكان لدينا اليوم ملامح أول بطولة سينمائية لممثلة مصرية يهودية تملك الوسامة والقدرة على الأداء الكوميدى والتراجيدى،ولكن يبدوان الحظ لم يحالفها وربما أيضا الظروف السياسية التى ارتبطت بفترة ظهورهالكى تصبح نجمة سينمائية مرموقة، بعض أدوارها التى قدمت على مسرح التليفزيون فى عصره الذهبى خلال الستينيات لفتت إليها الأنظار ومنها دور الأم الحائرة بين ميول ابنها العلمية ورغبة جدته فى أن يكون أديبا مشهورا فى مسرحية "جلفدان هانم"، ودورها فى مسرحية "نمرة ٢ يكسب"، استطاعت أن تقدم أدوارا ثانية فى عدد ليس بالقليل من الأفلام منها "الجسد" و"الخرساء" و" الخطايا " إخراج حسن الإمام، "العيب" إخراج جلال الشرقاوى،"الاحتياط واجب" إخراج أحمد فؤاد "أيام الغضب" إخراج منير راضى "المغتصبون" إخراج سعيد مرزوق،"عصفور له أنياب" إخراج حسن يوسف إلخ. وعلى الرغم من أن بعض هذه الأفلام قد أثار الكثير من الآراء النقدية الإيجابية. فإنه يكاد يكون من المؤكد أنه ليس هناك فيما قدمته فيفى يوسف من أدوار سينمائية شىء على الإطلاق يرتفع إلى مستوى التميز.

توفيت فى مصر ٦ مايو ١٩٩٥، وكانت متزوجة من فنان ونقابى مسرحى مسلم.

*** فيكتوريا كوهين**

ليس هناك خلاف على أن الممثلة فيكتوريا كوهين رغم دورها المتواضع فى عالم التمثيل السينمائى والمسرحى كانت تشكل – مع استير شطاح – ملمحا خاصا فى تاريخ العلاقات الإنسانية بين المصريين، فبعيدا عن الأصداء العنيفة التى أحدثها الصراع العربى - الإسرائيلى فى الوعى العربى، ظلت فيكتوريا كوهين تعمل باسمها اليهودى الصارخ ولم تحاول أن تتوارى وراء أى اسم بديل، وظلت الجماهير تتعامل معها كمصرية عجوز قادرة على أن تجلب الابتسامة لمشاهديها كواحدة من نسيج المجتمع المصرى.

برزت فيكتوريا كوهين فى فترة ازدهار المسرح الهزلى الذى تسيدته فرقة أمين صدقى وعلى الكسار بفرقتهما التى أنشأها عام ١٩١٨، واستمرت تمارس التمثيل الكوميدى فى المسرح حتى الستينيات. ولعلنا نتذكر دورها فى مسرحية فؤاد المهندس " أنا وهو وهى " حيث لعبت دور العجوز التى تلجأ لحجرة المهندس هربا من الأمطار، من أفلامها السينمائية "رابعة العدوية" (أم قرضم القوادة)، "بين القصرين" "أنا وهو وهى" ١٩٦٤، "آخر شقاوة" " المشاغبون" ١٩٦٥، " أجازة صيف ١٩٦٦، "النصف الآخر" "قصر الشوق" ١٩٦٧ .

ويمكننا التحفظ على دورها فى فيلم " آخر شقاوة " حيث يبدو أنها دفعت لسبب ما إلى قبول دور أم كوهين الجدة العجوز التى تبارك أسلوب الابتزاز والبخل الذى يمارسه ابنها كوهين وأبنائه وبناته حزقيال وراشيل واستير.

*** كاميليا**

فى كتابه الشهير "دراسات فى المسرح والسينما عند العرب" الترجمة العربية لطبعة جامعة بنسلفانيا الأمريكية(٤٥) يقدم الباحث الإسرائيلى يعقوب لنداو نصا زاخرا بالصياغات الأيديولوجية ومحملا بالمعلومات التى لا تخلو من رغبة فى التلاعب من أجل الإيحاء بأهمية حدث أو شخص ما، مثالا على ذلك ما كتبه عن النجوم أصحاب أكبر الأجور فى السينما المصرية، هنا نراه وهو الباحث الأكاديمى الشهير لا يتقيد بمبدأ ثبات وحدة الكم (الأجر عن فيلم واحد) والنوع (غناء وتمثيل أو تمثيل فقط) والزمن (سنة الحصول على الأجر) بحيث يصبح المتغير الوحيد عند المقارنة هو الأجر، وإنما يمزج بين المتناقضات من أجل أن يستخلص نتائج تحقق أهدافا بذاتها.

يقول لنداو : تدفع الأفلام التى تدخل فى قائمة – ذات التكاليف المنخفضة – لممثليها ملبغا يتراوح بين ١٠٠٠، ٤٠٠٠ جنيه، ومن المشاع أن النجوم الأكثر شهرة تتقاضى أجوراً أكبر، فهذه أسمهان مثلا تتقاضى نحو ١٠ آلاف جنيه عن الفيلم الواحد ـ المصدر جريدة الجور ساليم بوست ١٩٤٤ـ وليلى مراد تتقاضى مبلغا يتراوح تقريبا بين ١٠، ١٢ ألف جنيه وأم كلثوم من ١٥، إلى ١٨ ألف جنيه تقريبا "بينما آخرون من أمثال محمد عبد الوهاب يدفع لهم ١٨ ألف جنيه أو أكثر لكل فيلم، أو يحصلون على ٢٠ ألف جنيه فى العام كما فعلت مع الممثلة "كاميليا" "مس ليليان كوهين" "عن كولين ليجو. مس كوهين القاهرية " " جير وساليم بوست ١٠ فبراير ١٩٥٠".

إن الناظر على السطح لهذه الأرقام قد يخيل إليه أشياء كثيرة ربما أهمها أن كاميليا ـ ومن أجل تأكيد يهوديتها يذكر اسمها الحقيقى مس ليليان كوهين ـ قد قارب أجرها، أجر كل من أم كلثوم وعبد الوهاب بل ربما تفوقت عليهما، لأن الدمج بين أجر فيلم واحد ـ يمكن أن يتم إعداده فى عام كامل ـ وأجر عام كامل لا يعكس أى فروق ملموسة بالنسبة للقارئ الأجنبى ـ الكتاب باللغة الإنجليزية ـ مع أن المدقق لعدد الأفلام التى قامت كاميليا ببطولتها خلال عامى ٤٩، ١٩٥٠ سيكتشف أنها ١٤ فيلما أى بمعدل ٧ أفلام فى العام الواحد،مما يعنى أن أجرها عن الفيلم الواحد لا يتجاوز ٣٠٠٠ جنيه، وهو مبلغ لا يجعلها جديرة بالمقارنة مع الأسماء الأخرى خاصة وأن لنداو نفسه يعترف أن النجوم الأقل شهرة لا يتجاوز ما يتقاضونه ٤٠٠٠ جنيه عن الفيلم الواحد.

هذا التلاعب هو القاعدة التى تأسس عليها أغلب ما أثير حول "كاميليا" من قبل الصهاينة والصحافة الموالية لليهود فى مصر والتى حاولت بواسطة أعوانها التشويش على كل ما أثير حول تجنيدها من قبل مخابرات الوكالة اليهودية للتجسس على مصر بعد أن اخترقت القصر الملكى واحتوت الملك فاروق فى علاقة غرامية أجمع عليها كل معاصريها.

لقد انطلقت حملة التشويش من منطلق التسليم بان أى سلبيات ألصقت بكاميليا هى محض أقاويل وافتراءات لا أساس لها من الصحة،بل والادعاء ـ خلافا لما جاء فى مذكرات والدتها ومؤلفات كثير من معاصريها ـ بانها غير يهودية خاصة عند الحديث عن علاقتها بالمخابرات الإسرائيلية والوكالة اليهودية، وتقديم رؤية متهافتة تنزع عنها كل ما قيل عن زيجاتها ومغامراتها الجنسية والعاطفية من خلال قصة مغرقة فى غرابتها وتدعى أن كامليا كانت منذ الحرب العالمية الثانية غير قادرة على ممارسة الجنس إثر واقعة اغتصابها من خمسه جنود أستراليين تناوبوا الاعتداء عليها فأصابوها بحالة نزيف مزمن – وانطلاقا من هذا الادعاء يشيرون إلى أن كاميليا لم تلتق بالملك فاروق سوى ثمانية دقائق فقط عرف خلالها الملك حقيقة مأساتها وسرعان ما تركها[٤٦] وحتى تستكمل صورة الأنثى – المسكينة يسبغ عليها نزعة شعرية تدعى حفظها لأشعار شوقى بعد أن تكتبها بالألفاظ اللاتينية[٤٧] وباختصار كانت كاميليا فى ظل هذا التدليس "قديسة" لم تشهد السينما المصرية لها مثلا!! والغريب أن تحقق كاميليا شهرتها فى ذروة الصراع العربى ـ الصهيونى على أرض فلسطين. فتقدم ١٩ فيلما خلال أربع سنوات (١٩٤٧ ـ ١٩٥٠) جعلتها نجمة مطلوبة فى ظل شخصيتها المشبعة بالجمال والإثارة والشباب، ورغم أنها كانت ممثلة متواضعة إلا أنها نجحت خلال حياتها فى أن تثير حالة من النشوة الجنسية

بين الجماهير وكثير من رجال السياسة والصحافة والفن وبطبيعة الحالة كان فى مقدمة هؤلاء الملك فاروق، وهو ما يبلوره الفنان الكبير زكى طليمات فى كتابه "ذكريات ووجوه" عندما يصف نجوميتها بقوله "إن نجومية كاميليا كانت قائمة على موهبة غير حقيقية. فموهبتها الوحيدة هذا الجمال الصارخ الذى وهبه لها الله وعلاقاتها المتعددة مع منتجى الأفلام "!!

من أشهر أفلام كاميليا "فتنة" إنتاج وإخراج محمود إسماعيل "الروح والجسد" إخراج حلمى رفلة وإنتاج محمد فوزى ١٩٤٨، "شارع البهلوان" إخراج صلاح أبو سيف وإنتاج جبرائيل تلحمى، " صاحبة الملاليم " إخراج عز الدين ذو الفقار وإنتاج محمد فوزى،"نص الليل" إخراج حسين فوزى ١٩٤٩ "بابا عريس" إخراج حسين فوزى إنتاج نحاس فيلم، "قمر ١٤ " إخراج نيازى مصطفى إنتاج أستوديو مصر، "المليونير" إخراج حلمى رفلة إنتاج أنور وجدى،"آخر كدبة" إخراج أحمد بدرخان وإنتاج فريد الأطرش ١٩٥٠ .

توفيت كاميليا فى حادثة احتراق طائرة أمريكية كانت فى طريقها إلى باريس فى ١٣/ ٨/ ١٩٥٠ واختلفت الروايات فى هذه الوفاة،أكد البعض أن احتراق الطائرة لم يكن متعمدا، وأكد آخرون أن احتراق الطائرة تم بتخطيط من الحرس الحديدى للملك فاروق،وأكد فريق ثالث أن قتل كاميليا جاء على يد جهة أجنبية لم يتم تحديدها بعد، وعموما جاء موتها فى أعقاب ظهورها فى دور فتاة يهودية تدعى "هانا" فى فيلم إنجليزى بعنوان "طريق القاهرة" ١٩٥٠ أخرجه ديفيد ماكدونالد وشارك فى بطولته"لورنس هارفى" و"إريك بورتمان" "إبراهام سوفير".

*** كيتى**

راقصة وممثلة ولدت فى مدينة الإسكندرية ٢١ أبريل ١٩٢٧ من أبوين يونانيين، اسمها الحقيقى " كاترين فوتساكى "، بدأت نشاطها الفنى كراقصة فى النوادى الليلية بالقاهرة، فى عام ١٩٤٩ ظهرت كراقصة شرقية فى أفلام : " المرأة "، "المصرى افندى"، " جواهر " وفى السنوات التالية رسخت مكانتها فى العديد من الأفلام الغنائية والاستعراضية والكوميدية كراقصة شرقية غير نمطية تصاحبها ملامح تعكس مرحا أنثويا وطفوليا محببا، ولكن رغم جمعها بين الرقص والتمثيل فى أكثر من ثلاثين فيلما، ومشاركتها فى أدوار رئيسية فى فيلمين أمام إسماعيل ياسين وهما : "عفريتة إسماعيل ياسين " ١٩٥٤، "إسماعيل ياسين فى متحف الشمع " ١٩٥٦، ظلت محدودة التأثير كممثلة، فى عام ١٩٥٤ لعبت دور الراقصة اليهودية سرينا فى فيلم "بنت الجيران، وفيه حاولت مع أمها إستير

"ثريا فخرى " وأبيها ياكوف كوهين " محمد عبد النبى " استغلال المعجبين بها وفى مقدمتهم بطل الفيلم " فؤاد المهندس ". انقطعت عن العمل بعد ظهورها فى فيلم " قلب فى الظلام " ١٩٦٠ ثم عادت لتظهر للمرة الأخيرة فى السينما المصرية فى فيلم " العقل والمال" أمام إسماعيل ياسين " ١٩٦٥، قيل إنها كانت على علاقة برفعت الجمال (رأفت الهجان) عميل المخابرات المصرية الشهير فى بداية حياته ووفقا لما جاء فى مذكراته كانت هى أول حب فى حياته، يقول دكتور سمير محمود قديح فى موقع "دنيا الوطن" : " على الرغم من أن مذكرات الجمال تحمل اسم بيتى، التى وصفها بأنها راقصة شابة، مراهقة وطائشة، وتكبره بعام واحد، إلا أن بعض الآراء تعتقد أن المقصود هنا هو الراقصة (كيتى)، اليهودية الشابة، التى تورَّطت فيما بعد، مع شبكة جاسوسية أخرى، وفرَّت تحت جنح الظلام من مصر كلها".

يقول " ينى ميلا خرينودى " الملحق الثقافى لسفارة اليونان فى مصر ومؤلف كتيب "اليونانيون فى السينما المصرية " مكتبة الإسكندرية ٢٠٠٣ : "عادت كيتى إلى اليونان فى بداية الستينيات حيث اشتركت فى فيلمين يونانيين وانسحبت بعد ذلك من الأضواء وهى مقيمة الان بالعاصمة اليونانية أثينا ، وهو قول فى حالة صحته ينفى أشاعة ذهابها إلى إسرائيل، أو الادعاء (موسوعة ويكيبيديا) بأنها ظلت تعيش فى حى شبرا فى مصر حتى أواخرالثمانينات.

*** ليلى مراد**

ولدت فى ١٧ فبراير١٩١٨ بالإسكندرية لأسرة يهودية الأصل والدها هو المغنى والملحن إبراهيم زكى موردخاى "زكى مراد" الذى قام بأداء أوبريت العشرة الطيبة الذى لحنه الموسيقار سيد درويش، وأمها جميلة سالومون يهودية من القاهرة، تخرجت فى مدرسة راهبات نوتردام ديزابوتر للبنات بالزيتون، بدأت مشوارها مع الغناء فى سن أربعة عشر عامًا حيث تعلمت على يد والدها زكى مراد والملحن المعروف داود حسنى، وبدأت بالغناء فى الحفلات الخاصة ثم الحفلات العامة، ثم عملت بالإذاعة حيث بدأت شهرتها.

لما أنشئت دار الإذاعة المصرية تعاقدت معها على الغناء مرة كل أسبوع، وكانت أولى الحفلات الغنائية التى قدمتها الإذاعة فى ٦ يوليو عام ١٩٣٤ غنت فيها موشح "يا غزالاً زان عينه الكحل"، ثم انقطعت عن حفلات الإذاعة بسبب انشغالها بالسينما ثم عادت إليها مرة أخرى عام ١٩٤٧ حيث غنت أغنية "أنا قلبى دليلى". غنت ليلى مراد حوالى ١٢٠٠أغنية، ولحن لها كبار الملحنين من أمثال : محمد فوزى، محمد عبد الوهاب، منير مراد، رياض السنباطى، زكريا أحمد والقصبجى.

مثلت للسينما ٢٧ فيلمًا كان أولها فيلم "يحيا الحب" مع الموسيقار محمد عبد الوهاب عام ١٩٣٧، ارتبط اسمها باسم أنور وجدى بعد أول فيلم لها معه وكان من إخراجه وهو فيلم "ليلى بنت الفقراء"، وتزوجا بعد أن أشهرت إسلامها عام ١٩٤٥، وكان آخر أفلامها فى السينما "الحبيب المجهول" مع حسين صدقى واعتزلت بعدها العمل الفنى

فارقت الحياة فى ٢١ نوفمبر ١٩٩٥، وكرمت فى مهرجان القاهرة السينمائى الدولى فى دورة ١٩٩٨ بمنحها شهادة تقدير تسلمتها عنها الفنانة ليلى علوى، وقد أنتج مسلسل بعنوان أنا قلبى دليلى عام ٢٠٠٩ حول حياتها ليعرض خلال شهر رمضان من نفس السنة (عن ويكيبيديا بتصرف).

*** منير مراد**

رغم النجاح الذى حققه فى الأفلام القليلة التى اضطلع ببطولتها. فإن استمراره كممثل كان أمرا مشكوكا فيه منذ البداية.. فهو لا يعدو أن يكون مقلدا لبعض المطربين والمطربات وتابعا لقدر هائل من الكليشيهات التى اشتهر بها الكوميدى الأمريكى الشهير "دانى كاى" وهو ما كان مشهورا عنه حتى قبل أن يظهر فى الأفلام. ففى عام ١٩٥٠ تطالعنا مجلة "الفن " بخبر تقول فيه " رأى الأستاذ أنور وجدى فى منير مراد أنه جدير بأن يكون "دانى كاى الشرق" فاعتزم أن يقدمه قريبا فى بطولة فيلم جديد يظهر مواهبه، ومع ذلك لم تتحقق لمنير مراد تلك الفرصة إلا عندما انفصلت شقيقته ليلى مراد عن أنور وجدى وكون هو وإخوته شركة "الكواكب" التى أنتجت فيلمه الأول "أنا وحبيبى" ١٩٥٣ والثانى "نهارك سعيد" ١٩٥٥ والغريب أن الفيلمين ظهرا بدون أى دعاية تربط مابين منير مراد ودانى كاى حيث كان الأخير قد تقرر منع عرض أفلامه فى مصر لدوره فى مساندة الصهيونية العالمية وإسرائيل.

ومن الأشياء التى تثير الدهشة فى مسيرة "منير مراد" الذى تدين له الأغنية السينمائية بالكثير أن طريقه لم يكن ممهدا رغم أنه كان من نعومة إظفاره يعيش فى بيئة موسيقية ويحس فى دخيلة نفسه بحافز جارف يدفعه إلى الموسيقى ويستحثه على الخلق الفنى. ولد موريس "اسمه الحقيقى" فى ٢٢ يناير ١٩٢٢ تلقى تعليمه الأولى فى مدارس الليسيه فرانسيه بالخرنفش، ولم يجد فى نفسه ميلا للتعليم لحبه للموسيقى، ومع ذلك لم يدرس الموسيقى فى أى من المعاهد أو المدارس الموسيقية، ولكنه تلقى مبادئها على يد والده الملحن والمطرب زكى مراد. كما تلقى تدريبات على يد "ماريو دينو" و"أندريه رايدر"[٤٨].

عمل فى أكثر من مهنة قبل الاستقرار على التلحين. بدأ حياته كعامل سكريبت فى أستوديو توجو مزراحى ثم تركه ليعمل بائعا للجبن والبسطرمة والصابون، ثم عاد مرة أخرى مساعد مخرج لعدد كبير من المخرجين وكان أهمهم أنور وجدى بعد أن تزوج من شقيقته وكون مع حسن الصيفى ثنائيا ساعد أنور وجدى فى إخراج أفلام "قطر الندى" "حبيب الروح" "غزل البنات" "عنبر" "طلاق سعاد هانم" وفى نفس الوقت أغوى أنور وجدى بالمال الذى يمكن أن يربحه من التجارة فاشترك معه فى صفقات كبيرة من البطاطا وأمواس الحلاقة[٤٩] ولما كسب أنور وجدى من هذه الصفقات أعطاه أول أغنية ليكتبها من فيلم "ليلة الحنة" وهى أغنية "واحد اتنين" لشادية ونجح الفيلم ونجحت الأغنية وعلقت فى أذهان الناس، وعليه اعتزل منير التجارة وتفرغ للموسيقى والألحان.

من ألحانه السينمائية مع شادية واحد أتنين/ أبيض يا وردى/ ٥ × ٦ / يا دبلة الخطوبة/ وعد ومكتوب / آلوه آلوه / القلب معاك/ شبك حبيبى/ مش قلتلك/ يا سارق من عينى النوم / تعالى أقول لك

من ألحانه مع عبدالحليم: بكرة وبعده / باحلم بيك/ إحنا كنا فين/ الحق عليه / تخاصمنى/ أول مرة / ضحك ولعب وجد وحب/ بأمر الحب/ حاجة غريبة/ وحياة قلبى وأفراحه.

فى فيلمه "أنا وحبيبى" و"نهارك سعيد" حاول أن يتقرب من ثورة يوليو ورجالها. فقدم فى فيلمه الأول استعراض يمزج بين الجيش والعمال والفلاحين، ويلعب فيه دور الجندى الذى يرفع شعار الاتحاد والنظام والعمل. وفى فيلمه الثانى حاول التغزل بمصر باعتبارها أعظم بلاد الدنيا من خلال استعراض يتخيل فيه مزايا مصر بين عواصم الأمم، وفى عام ١٩٦٤ لعب دوراً فى فيلم "بنت الحتة" إخراج توأمه فى مساعدة الإخراج حسن الصيفى. تزوج ثلاث مرات ـ وكانت زوجته الثانية الفنانة سهير البابلى ـ[٥٠].

توفى منير مراد عام ١٩٨١.

*** نجمة إبراهيم**

إذا كانت السينما المصرية قد قدمت عشرات من الممثلين الرجال الذين أبدعوا فى أدوار الشر.. فإن نجمة إبراهيم هى الممثلة المصرية الوحيدة التى أبدعت فى أداء هذه الأدوار منذ الأربعينيات، وكان دور صاحبة مدرسة التسول والنشل فى فيلم "اليتيمتان" ١٩٤٧ هو البداية الحقيقية فى هذا الاتجاه،ومع ذلك سيبقى دور ريا الذى لعبته فى فيلم "ريا وسكينة" إخراج صلاح أبو سيف ١٩٥٢ علامة فارقة فى تاريخها بل وفى تاريخ السينما المصرية " لم ينس الجمهور هذا الدور.

ولذلك كان كل دور قامت به هذه الفنانة بعد ذلك سواء فى السينما أو على المسرح أحس فيه المتفرج والناقد بملامح من ريا من صوتها ومن نظرتها ومن حركاتها ومن مشيتها، وليس فى هذا انتقاص من قدر هذه الفنانة القديرة،ولكن الملاحظ أن كل الأدوار التى أسندت إليها بعد قيامها بدور "ريا" كانت تمثل فيها شخصية المرأة القاسية غليظة القلب سليطة اللسان الخبيثة الشريرة،وكانت ريا تجمع بين كل هذه الصفات[٥١]، نذكر لها فى هذا الإطار دور المرابية فى أفلام "حب فى الظلام" ١٩٥٣، "جعلونى مجرما" ١٩٥٤ "زعيم عصابة" "السرقة والتسول فى" "الحرمان" ١٩٥٣ والقابلة الشريرة فى فيلمى "رنة الخلخال" ١٩٥٥، "صراع الأبطال" ١٩٦٣ "صاحبة الكباريه" فى "رقصة الوداع" والعمة التى تعاند الموت حتى لا يرثها ابن شقيقها فى فيلم "٣ لصوص" ١٩٦٧ ، الخ.

ولدت فى مصر وعاصرت الحركة المسرحية منذ أوئل العشرينات حتى أواسط الستينيات هجرت دراستها الابتدائية بمدرسة الليسيه بالقاهرة،وشجعتها أختها الكبرى الممثلة سرينا إبراهيم على الاشتغال بالفن،كان أول ظهورها على المسرح فى فرقة الريحانى، انضمت إليها فى رحلتها إلى الإسكندرية، وكانت تغنى وترقص وتلقى المنولوجات فى مسرحيات الفرانكو ـ آراب وكانت تنشد دورا شائعا فى ذلك الحين ومطلعه "ماتجوزنى يا بابا من نفسى" لكن شقيقتها أعادتها إلى المدرسة لتستكمل دراستها.

التحقت بإحدى الصحف الفنية للكتابة على الآلة الكاتبة وتنسيق الصفحات، فى عام ١٩٢٩ انضمت لفرقة فاطمة رشدى كمطربة. وسافرت معها فى رحلتها إلى العراق، وقد أفاد العمل بهذه الفرقة نجمة إبراهيم، فتعلمت أصول التمثيل على يد المدير الفنى للفرقة عزيز عيد،وكان أول دور هام تؤديه هو دور إحسان فى مسرحية "ابن السفاح".

فى ١٩٣٢ عملت بصالة بديعة مصابنى بشارع عماد الدين،ومثلت مع بشارة واكيم فى العديد من الفصول الاستعراضية الغنائية. ثم ألفت فرقة مسرحية قدمت عروضها لعدة أسابيع بمسرح بريتانيا، ثم توقفت إزاء خسارتها المادية، فى عام ١٩٣٥ انضمت لفرقة حسن البارودى واشتركت فى رحلتها إلى السودان مثلت خلالها،"غادة الكاميليا " ومسرحيات أخرى، وبعد عودتها التحقت بالفرقة القومية المصرية، التى ضمت معظم فنانى الفرق التى توقف نشاطها بسبب الأزمة الاقتصادية " لمعت نجمة فى عشرات العروض بالفرقة القومية على مدى ربع قرن،كونت خلالها فرقة مسرحية عام ١٩٣٧، وأحيت موسما واحدا، وعادت للفرقة القومية، كما اشتركت فى عروض فرقة حسن البارودى ١٩٤٤ التى ضمت فاخر فاخر والمنولوجست سيد سليمان ولطفى المليجى ١٩٥٥ كونت نجمة إبراهيم

فرقة قدمت مسرحية "سر السفاحة" "ريا" بمسرح الهوسابير بالقاهرة وأدت نجمة دور ريا.

١٩٣٥ ـ ١٩٦٠ مثلت نجمة إبراهيم بالفرقة القومية المسرحيات الآتية : "الملك لير"، "سافو"، "الأستاذ كلينوف"،"الجريمة والعقاب"، "الأب ليونار"، "المال والبنون"، "زوج كامل"، "أنا كده"، "حواء الخالدة" فى دور "عجاء" "الست هدى" فى دور "هدى"، "العباسة" فى دور "زبيدة زوجة الرشيد"، "المروحة"، فى دور الدوقة، "مدرسة الإشاعات"، "المليونير"، "الصحراء"، "الجزاء الحق"،"اللعب بالنار"، "اليتيمة". "دم الأخوين" فى دور أمينة هانم، "العائد من فلسطين"،"الخيانة العظمى" فى دور ربه الأسرة التى تتفانى فى رعاية أسرتها والتى تتبرأ من زوجها مصطفى الذى ينحرف ويثرى بأساليب غير مشروعة، "الصهيونى" فى دور خيرية، "راسبوتين" فى دور القيصرة، "الشيطان" فى دور صفية "سر الحاكم بأمر الله"، "شهرزاد" فى دور حورية، متلوف فى دور أم الفيل، "سلطان الظلام" فى دور متريونا، "زواج الحلاق " فى دورها رسيلين، القضية ١٩٦٢ فى دور الزوجة التقليدية المحافظة، وفى الستينيات مثلت فى مسرح الجيب مسرحيات "يس وبهية " و"يا طالع الشجرة" و"يرما" (٦٤ – ١٩٦٥)[٥٢].

حصلت نجمة إبراهيم على وسام الفنون والآداب ١٩٦٣،فى أواخر الستينيات أخذ بصرها يخبو وعاشت فى عزلة تامة مع زوجها الفنان عباس يونس حتى وفاتها عام ١٩٧٦[٥٣].

*** نجوى سالم**

لا يمكن وصف النمط الذى دأبت نجوى سالم على تجسيده سواء فى المسرح أو السينما إلا بكونه امتدادا لنمط الدلوعة الذى ابتكره "نجيب الريحانى" لبطلات مسرحياته "ميمى شكيب" و"سعاد حسين" ثم جاءت المصادفة لتفرضه على نجوى سالم عندما مرضت "ميمى شكيب" أثناء تأدية شخصية "بنانا" فى مسرحية "إستنى بختك" ومع ذلك يمكن القول إنه كان هناك اختلاف بين نجوى سالم والأخريات،فبينما حافظت كل من "ميمى شكيب" و"سعاد حسين" على نمط "الدلوعة" فى إطار الشخصية الأرستقراطية، جعلته نجوى سالم نمطا شائعا بين الخدم والبلهاء والأرستقراطين،مما حد من تطور شخصيتها الفنية رغم كل الفرص التى أتيحت لها فى شتى المجالات.

اسمها الحقيقى "نظيرة موسى شحاتة" (مصادر أخرى : نينات شالوم) ولدت فى القاهرة فى ١٧ نوفمبر ١٩٢٥ من أب لبنانى وأم إسبانية من أصل يهودى. وقد حصل الأبوان على الجنسية المصرية فأصبحت ابنتهما "نظيرة" مصرية بالتبعية، كان والدها

يعمل فى صناعة الأحذية[٥٤] أما أمها ميرفت جودة فكانت "خبيرة تصميم شباشب حريمى" بمحلات "شيكوريل" المليونير اليهودى الشهير،كانت أجمل الجميلات. تجسدت فيها الفتنة والإثارة الطاغية عشقها وزير المالية أمين عثمان باشا عميل السفارة البريطانية الذى اغتيل فى قضية شهيرة "اتهم فيها أنور السادات الرئيس الراحل وآخرون"[٥٥].

بدأت نجوى نشاطها الفنى فى مسرح الريحانى وبعد وفاته عملت مع بديع خيرى، ثم التحقت بمسارح التليفزيون لتقديم أشهر أعمالها "البيجاما الحمراء" و"لوكاندة الفردوس" فى بداية السبعينيات أنشأت فرقة نجوى سالم المسرحية وقدمت " موزة و٣ سكاكين" أمام عماد حمدى.

ظهرت فى السينما منذ نهاية الأربعينيات فى أفلام مثل "الروح والجسد" ١٩٤٨ "فايق ورايق" ١٩٥١ "حسن ومرقص وكوهين" ١٩٥٤ "إسماعيل ياسين فى الجيش" ١٩٥٨، "الأزواج والصيف" و"حياتى هى التمن"، "إسماعيل ياسين فى دمشق" "حب وعذاب" "ملك البترول" ١٩٦١ "حياة عازب" "جواز فى خطر" ١٩٦٣ "القبلة الأخيرة" ١٩٦٧ وربما كان من أفضل أدوارها فى هذه الأفلام هو دور الفتاة اليهودية "سيمحا" ابنة التاجر كوهين فى فيلم "حسن ومرقص وكوهين" وفيه تتخلص من نمط الدلوعة لتجسد شخصية فتاه جادة تساعد والدها فى إدارة مخزن للأدوية وتشرف على تربية أخوتها فى حارة اليهود على إثر وفاة والدتها عام ١٩٦٦ تعرضت نجوى سالم لأزمات صحية ونفسية متتالية، ويقول سليمان الحكيم فى كتابه "يهود ولكن مصريون": والحقيقة أن نجوى سالم كما قرر أطباؤها المعالجون ـ كانت تعانى من عقدة الاضطهاد ـ وهى العقدة التى تلازم عادة معظم إن لم يكن كل يهود العالم ـ فكانت دائمة الشكوى من أن المخرجين يتجاهلونها ولا يسندون إليها إلا الأدوار التى لا تناسب إمكاناتها الكبيرة، كما أنهم يضعون اسمها بعد أسماء من هم أقل منها خبرة ومكانة ـ كما كانت – تشكو دائما من أنها بعيدة عن اهتمام النقاد وتعليقاتهم أو الإشادة بها التى كانت تتوقعها منهم".

ومع ذلك تعلل نجوى سالم ذلك بنفسها فتقول فى أحد حواراتها الصحفية "أن الأدوار التى اشتركت بها فى مسرح الريحانى لم تكن أدوارا كبيرة بالدرجة التى تدعو النقاد إلى الحديث عنها أو الإشادة بها، أما أدوارها فى التليفزيون فقد كان تشجيع النقاد لها مناسبا لحجم الأدوار التى أدتها فيه[٥٦]، أشهرت نجوى سالم إسلامها وتزوجت من الناقد عبد الفتاح البارودى نحو عامين رحلت فى ١٢ مارس ١٩٨٨ ودفنت فى مقابر المسلمين بحى البساتين بالقاهرة.

*** وداد عرفى**

يمكن القول بوجه عام إن معايير الإخفاق قد لازمت الفنان التركى الأصل وداد عرفى بنجو فى معظم ممارساته الفنية داخل مصر،فبينما فشلت كل محاولاته فى مجال الإخراج السينمائى وحقق نجاحات نسبية متواضعة كمؤلف مسرحى ترجمت أعماله فى فرقتى "يوسف وهبى" و"فاطمة رشدى" نجده لم ينجح كممثل فى أى من أدواره السينمائية،فقد اشترك فى تمثيل خمسة أفلام وهى "ليلى" ١٩٢٧ و"فاجعة فوق الهرم" ١٩٢٨ إخراج إبراهيم لاما،"تحت سماء مصر" ١٩٢٨، "غادة الصحراء" ١٩٢٩، "مأساة الحياة" ١٩٢٩ والأفلام الثلاثة من إخراجه وتمثيله، ولكن لم يعرض منها سوى فيلم "غادة الصحراء" بينما تم حرق فيلم "تحت سماء مصر" بواسطة منتجته وبطلته فاطمة رشدى بعد اكتماله وقبل عرضه حيث رأت فيه مهزلة يمكن أن تؤثر على سمعتها المسرحية، بينما منعت الرقابة الفيلم الأخير ولم يعرض نهائيا لأسباب تمس الأخلاق العامة، وتتعرض أدواره القليلة التى شاهدها الجمهور لتحفظات نقدية فعن تمثيله فيلم "غادة الصحراء" يقول ناقد مجلة الجديد ١٩٢٩(٥٧): "ونلاحظ عليه محاولاته الجريئة فى تقليد فالنتينو فهى تجعله يتكلف المواقف بما يفسد تمثيله. كما أن وجهه إلى حد كبير خال من القدرة على التعابير النفسية.. وقد عنى وداد بنفسه أكثر مما عنى ببطلة الرواية".

أقام وداد عرفى فى القاهرة ست سنوات حتى عام ١٩٣٢،ثم غادرها إلى تركيا لتنقطع أخباره تماما عن القاهرة ولكن محمد السيد شوشة يذكر فى كتابه "رواد ورائدات السينما المصرية" أنه توفى عام ١٩٦٩ وأنه عرف هذا التاريخ عندما كان فى رحلة إلى إسطنبول عام ١٩٧٦ .

*** يوسف ساسون**

"يوسف ساسون" يهودى عراقى كان يرافق التركى وداد عرفى فى تحركاته وأعماله أثناء وجوده فى مصر وقد جعله وداد عرفى يمثل فى بعض أفلامه فيما بعد تحت اسم "جو سواسون" بادعاء أنه ممثل أمريكى(٥٨).

شارك فى تأليف وتمثيل فيلم "مأساة الحياة" ١٩٢٩ الذى ألفه وأخرجه ولعب بطولته وداد عرفى ومنعت الرقابة عرض نهائيا.

الهوامش

١) د. على شلش: "اليهود والماسون فى مصر" الزهراء للإعلام العربى ١٩٧٧ صفحة ١٧٢ ـ ١٧٣.
٢) مجلة "فن" ع ١٦ ـ ٢٥/ ١٢/ ١٩٥٠.
٣) سمير عوض قسم المسرح العربى "قاموس المسرح" الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ الجزء الثانى ـ الطبعة الأولى ـ ١٩٩٦ صفحة ٥٦٤.
٤) فرج العنترى : "السطو الصهيونى على الموسيقى العربية" دار الكلمة الطبعة الثانية عام ٢٠٠٠ صفحة ٨١.
٥) صلاح طنطاوى : "رحلة حب مع ليلى مراد" روز اليوسف ـ الكتاب الذهبى ـ ١٩٧٩ صفحة ٣٢٩.
٦) مجلة "السينما والمسرح" يونيو ١٩٧٥ صفحة ٥٦ ـ ٥٧.
٧) سمير عوض : "قاموس المسرح" المرجع السابق صفحة ٦٤٤.
٨) المرجع السابق "المجلد الخامس" الطبعة الأولى ١٩٩٨ ـ ١٩٩٩ صفحة ١٦٤٥.
٩) عرفة عبده على : "يهود مصر ـ منذ عصر الفراعنة حتى عام ٢٠٠٠م" الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٠ صحة ٣٢٩.
١٠) سليمان الحكيم : "يهود لكن مصريون" دار الأمين للطباعة والنشر ١٩٩٩ صفحة ٩٩ ـ ١٠٠.
١١) د. محمد كامل القليوبى: "محمد بيومى: الرائد الأول للسينما المصرية" أكاديمية الفنون ـ سينما ٢ ـ ١٩٤٤ صفحة ٣٥.
١٢) جيل بيرو: "رجل من نسيج خاص" شركة الأمل للطباعة والنشر ١٩٨٦ صفحة ٣٦٢.
١٣) جيل بيرو: المرجع السابق :
١٤) د. رشاد عبد الله الشامى : "الشخصية اليهودية فى أدب إحسان عبد القدوس" كتاب الهلال عدد ٤٩٦ أبريل ١٩٩٢ صفحة ٢٠١.
١٥) كمال عطية : مقابلة شخصية.
١٦) حنان مفيد: "سيدة قطار السينما.. ليلى مراد" الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣ن صفحة ٢١٦.
١٧) أحمد رأفت بهجت (إعداد) اليوبيل الفضى لمهرجان القاهرة السينمائى الدولى (١٩٧٦ ـ ٢٠٠٠) د. ناجى فوزى عن المكرمين المصريين والعرب صفحة ١٨٠.
١٨) سليمان الحكيم : المرجع السابق ص ٩٨ ـ ٩٩.
١٩) سليمان الحكيم : المرجع السابق ص ١٠٩.
٢٠) مجلة "السينما والمسرح"
٢١) مجلة "الكواكب" ٢٣/ ٥/ ١٩٣٣.

٢٢) فاطمة رشدى: "كفاحى فى المسرح والسينما" دار المعارف بمصر ١٩٧١ صفحة ٢٤ ـ ٢٥.
٢٣) عرفة عبده على : المرجع السابق صفحة ٢٧.
٢٤) مجلة "آخر ساعة" ع ٨٣٢ ـ ٤/ ١٠/ ١٩٥٠.
٢٥) عبد الله أحمد عبد الله : "٥٠ سنة سينما" المركز الثقافى الجامعى ١٩٨١ صفحة ٧٨.
٢٦) مجلة "السينما ع ٢٦ ت : ٩/ ٨/ ١٩٤٥.
٢٧) يعقوب وهبى (إعداد) : الأعمال الكاملة للناقد سامى السلامونى، الهيئة العامة لقصور السينما ـ آفاق السينما ـ الجزء الثانى (١٩٧٦ ـ ١٩٨٢) صفحة ١٤٣.
٢٨) المرجع السابق : صفحة ١٤٤.
٢٩) المرجع السابق : صفحة ١٤٥.
٣٠) مجلة "الفن" مقال إعداد عبير فاروق ١٥ فبراير ٢٠٠٠.
٣١) محمود على: "مذكرات محمد كريم" الجزء الثانى.
٣٢) المرجع السابق.
٣٣) أنسية أبو النصر (إعداد) : "زينب الأديب هيكل على الشاشة" المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٦ ـ صفحة١٧٧ .
٣٤) يوسف وهبى: "عشت ألف عامٍ دار المعارف ١٩٧٤ الجزء الثانى صفحة ٧٦.
٣٥) المرجع السابق : الجزء الثالث ١٩٧٦ صفحة ١٨.
٣٦) سليمان الحكيم: المرجع السابق صفحة ٩٤.
٣٧) سمير عوض: قاموس المسرح ـ المرجع السابق الجزء الأول ١٩٩٦ صفحة ١٣٠.
٣٨) سمير فريد / يوسف شريف رزق الله: حوار أحمد كامل مرسى نشرة نادى القاهرة للسينما ـ السنة ٧ ـ النصف الأول ١٩٧٤ صفحة ٦٦٢.
٣٩) المرجع السابق: صفحة ٤٢ من ٥٣.
٤٠) ناصر حسين: "وزراء.. فى جيوب الفنانات" دار الشباب ١٩٩٣ صفحة ١٨٤.
٤١) حنان مفيد : "سيدة قطار الغناء ليلى مراد" الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ٢٠٠٣ صفحة ١٠٦.
٤٢) المرجع السابق : صفحة ٢١٦.
٤٣) صموئيل اتينجر: "اليهود فى البلدان الإسلامية" (١٨٥٠ ـ ١٩٥٠) سلسلة "عالم المعرفة" الكويت العدد ١٩٧ الكويت ١٩٩٥.
٤٤) مصطفى جبر : مقابلة شخصية.
٤٥) يعقوب لنداو: "دراسات فى المسرح والسينما عند العرب" ترجمة وتعليق أحمد المغازى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ صفحة ٢٩٩.
٤٦) مجلة "فن" حسن إمام عمرة يتذكر: العدد ٣٧٠ ـ ٣/ ٣/ ١٩٩٧.
٤٧) مجلة "فن" ت: ١١/ ٩/ ١٩٥٠ صفحة ٣٢.
٤٨) سليمان الحكيم: المرجع السابق صفحة ٨٧.
٤٩) حنان مفيد: المرجع السابق صفحة ٤٤.

٥٠) سليمان الحكيم: المرجع السابق صفحة ٩٠.
٥١) سعد الدين توفيق: "فنان الشعب صلاح أبو سيف" دار مصر للطباعة صفحة ١٤١.
٥٢) سمير عوض: قاموس المسرح: المرجع السابق الجزء الأول ١٩٩٦ صفحة ١٧.
٥٣) سليمان الحكيم: المرجع السابق صفحة ١٠٣.
٥٤) عرفة عبده على: المرجع السابق صفحة ٣٣٠.
٥٥) سليمان الحكيم ـ المرجع السابق صفحة ١٠٧.
٥٦) عرفة عبده على : المرجع السابق صفحة ٣٣٠.
٥٧) أحمد الحضرى : "تاريخ السينما فى مصر" مطبوعات نادى السينما بالقاهرة (١٨٩٦ ـ ١٩٣٠) ١٩٨٩ صفحة ٢٢١.
٥٨) أحمد الحضرى : المرجع السابق صفحة ٦٦.



الياس مؤدب

استير شطاح

سلامة الياس

ثريا فخرى

توجو مزراحى

بهيجة المهدى

داود حسنى

جمال رمسيس

ميمو رمسيس



جراسيا قاصين

سامية رشدى

زكى الفيومى

راقية ابرلهيم

صالحة قاصين

شالوم

سرينا ابراهيم

فيفى يوسف

فكتوريا كوهين



ليلى مراد

نجوى سالم

كيتي

كاميليا

عباس رحمي

منير مراد

الفصل الخامس
فنيُّون وراء الكاميرا

رأينا فى فصول سابقة كيف عرف اليهود المتمصرون العمل فى مجال السينما منذ دخولها مصر. واستعرضنا أنشطتهم الواسعة فى مجال استغلال دور العرض وتوزيع الأفلام الأجنبية وإنتاج الأفلام المصرية،كما لمسنا كيف تهافت بعضهم على صناعة الأفلام الروائية والسعى إلى ممارسة أكثر من حرفة سينمائية فى آن واحد،بحيث يمارس مخرج مثل توجو مزراحى فى الفيلم الواحد مهمة المنتج والمخرج والمؤلف والمونتير والممثل أحيانا بالإضافة إلى إضافة إدارة الأستوديو الخاص به وتصميمه لديكورات ومناظر بعض أفلامه مع مدير إنتاجه زيزو بن لاسين !!

رغم ذلك فإن نشاط اليهود فى مجال الحرفيات السينمائية كان محدودا بعد أن نجح المتمصرون من المسيحيين الأرمن واليونانيين والإيطاليين ومعهم عدد كثير من المصريين المسلمين والمسيحيين فى السيطرة على مجالات حرفية عديدة وذلك من قبل حرب ١٩٤٨ والتى قد تشكل الفترة التالية لها مرحلة تميز لغير اليهود.

ولا شك أن فى هذه النظرة إلى علاقة اليهود بالحرفيات السينمائية قدرا من الاستثناءات فى مجالات: التصوير، الصوت، المعامل والتحميض، تصميم الرقصات، الرسوم المتحركة. وفى المقابل من النادر أن نجد أسماء يهودية لها أهميتها فى مجال الديكور وتصميم المناظر يمكن مقارنتها باليونانى أنطون بوليز ويس أو الألمانى روبرت

شارفنبرج أو المصريان ولى الدين سامح وعبد المنعم شكرى. كما يصعب العثور على مؤلف للموسيقى التصويرية تصل قامته إلى مستوى اليونانى أندريه رايدر والأرمنى (فؤاد الظاهرى) والمصريون محمد حسن الشجاعى وعبد الحميد عبد الرحمن وعبد الحليم نويرة،ومن النادر أن نجد أسماء متخصصة فى مجال المونتاج وكتابة السيناريو بعد أن احتكرهما كما ذكرنا من قبل المخرجين اليهود من أمثال توجو مزراحى.

التصوير من بريمافيرا إلى بريل

لا شك أن من أسباب الأزمة الفنية للفيلم المصرى بل من جذورها دخول الكثير من العقول الأجنبية والمتمصرين إلى مجال التصوير والإخراج،الأمر الذى ترتب عليه ضعف فى الفكر وضعف فى الحل الفنى. فليس من الممكن أن يتصور أحد أن هؤلاء المصورين يمكن أن يفهموا مجتمعنا أو حياتنا أو يمكن أن يستخرجوا حلا لهذا الفكر بطريقتنا أو نيابة عنا، لقد كانوا مجموعة من الحرفيين استطاعوا أن يتركو طابعهم الشخصى على الصورة السينمائية المصرية، ووضعوا أنفسهم فى خدمة تجار السينما والحرفيين السينمائيين لمدة طويلة ،وبعيدين بدرجات متفاوتة عن مجال الفكر أو الرسالة الإنسانية والفنية التى تحملها السينما[١].

ومع ذلك فهذا لا يمنع أن بعض هؤلاء الأجانب نجح فى أن يقدم للسينما المصرية أفلاما لا يمكن التقليل من شأنها ومن قدراتها الحرفية العالية،هناك فى مجال التصوير السينمائى المجرى فيرى فركاش وفيلم "العزيمة" و"الأبطال" كاليليو "صراع فى النيل" الفيزى أورفانيللى "ابن النيل " و"رصيف نمرة ٥" "باب الحديد"، الإيطالى "جوليودى لوكا": "اليتيمتان" "أمير الانتقام" والإيطالى برونوسالفى"إحنا التلامذة"، الروسى الأصل سامى بريل "غرام وانتقام" ولكن علينا أن نعى أن هذه النماذج المتميزة من الأفلام جاءت من بين عشرات الأفلام التى صورها هؤلاء خلال فترة حدها الأقصى ٤٢ عاما والأدنى ١٦ عاما.. فقد صور فيرى فاركاش ٦٢ فيلما فى ١٨ عاما، كاليليو ٧٠ فيلما فى ٢٢ عاما، الفيزى ٧٨ فيلما فى ٤٢ عاما، دى لوكا ٣٧ فيلما فى ٢١ عاما، برونو سالفى ٦٩ فيلما فى ١٧ عاما، سامى بريل ٣٣ فيلما فى ١٦ عاما.

كان الإيطاليون هم الأكثر عددا من بين المصورين الأجانب والمتمصرين الذين صوروا للسينما المصرية[٢] يليهم الفرنسيين،ومن الجنسين لمع اثنان من المصورين اليهود هما الإيطالى المتمصر أشيل بريماقيرا، الفرنسى الروسى الأصل سامى بريل.

أشيل بريمافيرا

ربما كان نجاح فيلمى محمد كريم "الوردة البيضاء" ١٩٣٣ "يوم سعيد" ١٩٤٠ سببا قويا لالتفات مؤرخى السينما إلى المصور بريما فيرا فليس فى قائمة أفلامه (الثلاثة عشرة) ما يخلق له مكانة معنوية مرموقة بين النقاد سوى هذين الفيلمين وهو من أصل إيطالى. نقل نشاطه من الإسكندرية إلى القاهرة وكان فيلمه الأول باسم "بنت النيل" ١٩٢٩ واشترك معه فى تصويره الايطالى توليو كياريني: لم تكن له كما يقول مدير التصوير السينمائى سعيد شيمى "بصمة منفردة" وكان فى فترة المصور الخاص الذى ترشحه شركة "كوداك" مصدرة الأفلام الخام لشركات الانتاج،فكان يكتب فى دعاية الأفلام أنه تصوير "مصور شركة كوداك" ولا شك أن بريما فيرا كان يتمتع بتميز فنى حتى تستعين به شركة كوداك[٣].

يبدو أن تميز بريما فيرا كان ملموسا فى التصوير الخارجى ففى فيلم "الوردة البيضاء" الذى تم تصويره فى مصر وباريس قام فيه اثنان من المصورين الفرنسيين هما "باتو " و"باشليه"[٤] وهذا ما تكرر فى فيلم "يوم سعيد" الذى شارك بريما فيرا فى تصويره مع الفرنسى جورج بنوا والمصرى محمد عبد العظيم.. ويصف محمد كريم تلك المشاركة بقوله: "كان الفرنسى جورج بنوا يصور المناظر الداخلية التى تصور داخل البلاتوه بالأنوار الكهربائية. وكنت أستعين بمصور إيطالى الجنسية يتكلم العربى كأولاد البلد اسمه "بريما فيرا"[٥] وهو ما يوحى بأن دور بريما فيرا اقتصر على مساعدة جورج بنوا أو التركيز على التصوير الخارجى الذى يعتمد على الشمس وليس الأنوار الكهربائية.

مثل ما حدث مع محمد كريم تكرر قيام بريمافيرا بالتصوير فى أكثر من فيلم لمخرجين آخرين هما: إبراهيم لاما فى فيلمى "الضحايا" ١٩٣٢ "شبح الماضى" ١٩٣٤، الإيطالى ماريو فولى: "الاتهام" ١٩٣٤، "ملكة المسارح" ١٩٣٦، "الحب المورستانى" ١٩٣٧، "ليلى بنت الصحراء" ١٩٣٧ (وبعض المراجع الفيلم الأخير من إخراج بهيجة حافظ).

توقف نشاط بريما فيرا مع قيام الحرب العالمية الثانية "لا نعرف هل سافر أم سجن أم توفى"![٦] والمرجح أنه هاجر من مصر بوصفه إيطاليا ـ يهوديا لا يحمل الجنسية المصرية حيث إن الإيطاليين ـ اليهود من حاملى الجنسية المصرية مثل "توجو مزراحى" لم تطلهم إجراءات الاعتقال التى تعرض لها الإيطاليين المسيحين فى تلك الفترة من أمثال الفيزى أورفانيللى الذى ظل معتقلا طوال فترة الحرب[٧].

سامى بريل

مصور روسى أبيض "هاجر من روسيا عندما قامت ثورة البلاشفة عام ١٩١٧ واستوطن ألمانيا. ولكن بصعود نجم النازية نزح إلى فرنسا وعمل فى السينما، ولكن مرضت زوجته فنصحه الأطباء بالسفر إلى مصر لملاءمة جوها الجاف الحار لصحتها[٨].

كان سامى بريل من عام ١٩٣٥ إلى عام ١٩٥٢ أى منذ أن صور فى مصر فيلمه الروائى الأول "وداد" إخراج فريتز كرامب وحتى فيلمه الأخير "ناهد" إخراج محمد كريم مديرا للتصوير استرعى انتباه معاصريه من السينمائيين. كانت الخصائص والسمات التى حفلته مميزا بين كثير من مديرى التصوير الأجانب هى تنوع الأجواء التى تعامل معها وثقل تفصيلاته سواء فى عناصر الإضاءة أو حركة الكاميرا.

ويختلف سامى بريل عن سابقيه ومعاصريه من مديرى التصوير الأجانب والمتمصرين. فهو لم يأت من عالم التصوير الفوتوغرافى كما كان الحال مع أغلب مصورى جماعة الإسكندرية من الإيطاليين، كما كانت خبرته العلمية أكثر ثراء. ففى فرنسا عمل فى ستوديو "اكلير" وقبل قدومه إلى مصر صور أفلاما شهيرة مثل "كازا نوفا" "بانام" "كروكيت" "لارجان" "عربة النوم" "كان موسيقيا"[٩] وعندما جاء إلى مصر شغل وظيفة رئيس قسم التصوير بأستوديو مصر وصور فيلم "وداد" ثم ترك العمل فى الأستوديو لخلاف بينه وبين وجهات نظر القائمين عليه،وعمل مستقلا لفترة ثم التحق بأستوديو نحاس لتصوير أغلب أفلام يوسف وهبى كمخرج.

وقد برزت أهمية سامى بريل بعد أن تم اختفاء جميع المصورين من أصل إيطالى بمجرد أن أعلن الحلفاء الحرب على جيوش المحور خلال الحرب العالمية الثانية، فقد اعتقل الفيزى أورفانيللى وحوليودى لوكا وهرب توليوكياريني إلى إيطاليا واختفى بريما فيرا، مما أتاح الفرصة لبريل والمجرى فاركاش والمصريون محمد عبد العظيم ومصطفى حسن وعبد الحليم نصر الفرصة لكى يتسيدوا على الساحة السينمائية طوال فترة الحرب ولكن سيبقى لسامى بريل الرقم القياسى الذى حققه فى ذروة الحرب عندما صور فى عام ١٩٤٢ تسعة أفلام لشركات مختلفة مما يعنى أنه استحوذ بمفرده على تصوير ما يقرب من ٤١٪ من الإنتاج المصرى فى هذا العام (٢٢ فيلما) وهى "ابن البلد" "إستيفان روستى"، "أحلام الشباب" كمال سليم، "أولاد الفقراء" يوسف وهبى، "رباب" أحمد جلال "الشريد" هنرى بركات، "العريس الخامس" أحمد جلال، "ليلة الفرح" حسين فوزى، "المتهم " هنرى بركات، "بنت ذوات" يوسف وهبى.

والحقيقة أن الظروف التى أخرجت فيها أفلام تلك الفترة كانت مليئة بالصعاب. وعندما تصدى سامى بريل لتصوير أغلب أفلامها كان واعيا للأحوال المسيطرة على عملية الإنتاج والتى يحدد ملامحها بقوله: " من سوء الحظ أعلنت الحرب عام ١٩٣٩ فكانت من عوامل تأخر الصناعة رغم اتساع سوق السينما فى الخارج وإقبال المستغلين ـ أصحاب دور العرض ـ لاستغلال الصناعة استغلالا تجاريا فقط. وكاد ينعدم ورود المواد الأولية اللازمة لصناعة السينما من مواد كيمائية، وأدوات ماكياج وأخشاب، وأفلام خام وخلافه، فكانت بعض الأستوديوهات التى أسست فى الحرب تقوم بصناعة ما تحتاجه محليا من مواد أولية، ولقد أنشأت عدة أستوديوهات من هذا النوع غير الكامل الاستعداد، وبسبب الحرب أنتعش البلد مما دفع بأصحاب رؤوس أموال صغيرة إلى تأسيس شركات صغيرة أسندت إخراج أفلامها إلى مخرجين تنقصهم الكفاءة، ولكن الإقبال على هذه الأفلام بسبب الانتعاش المالى – شجع الغير على طرق هذه الناحية المريحة لذلك ندر وجود الأفلام الفنية ندرة كبيرة. حتى تدخلت الحكومة لرقابة الشركات والسيناريوهات والإشراف عليها من مختلف النواحى الفنية(١٠).

وفى هذه الحدود كان سامى بريل يعمل بكل ما لديه من خبرة وثقافة للتعبير عن طبيعة المرحلة. بل ولم يترك فرصة لاكتشاف بعض السلبيات الرئيسية فى السينما المصرية دون أن يشير اليها: "إننى أعتقد اعتقادا جازما أن السينما المصرية منذ ولادتها حتى اليوم (٢٧ ابريل ١٩٤٩) مقصرة فى استغلال النواحى القصصية المصرية التى تستمد حوادثها من صميم الواقع وتصور المجتمع المصرى تصويرا صادقا وتعبر عن أحاسيس الشعب المصرى تعبيرا صادقا وافيا ولست أدرى لماذا تظل هذه النواحى لا تتطرق إليها أفلام المؤلفين أو كتاب السيناريو، ولعل من الغريب أن يخلو الفيلم المصرى من قصة تاريخية تستمد موضوعها من أحداث مصر السياسية أو الاجتماعية الكبرى"(١١).

ولا يتحاشى بريل مجابهة العناصر الفنية التى يمكن استغلالها استغلالا فنيا خصبا. فهو ينظر لعلاقة المثل بالكاميرا والفروق بين الأداء المسرحى والسينمائى. ويبدو أنه كان يصنع تجربته فى التعامل مع يوسف وهبى كممثل محل الاعتبار بعد أن صور له فيلمين احدهما "ساعة التنفيذ" إخراج يوسف وهبى ١٩٣٨، والثانى "ليلة ممطرة" إخراج توجو مزراحى ١٩٣٩ ثم توالت بعد ذلك أفلامه التى لعب بطولتها يوسف وهبى، وكانت تمثل ٥٠٪ تقريبا من الأفلام التى صورها فى مصر. مما يوحى أن علاقة بريل بيوسف وهبى كان قوامها وعى الأول بكيفية التعامل مع ممثل مسرحى

له أسلوبه الخاص، وأحيانا مع نصوص مسرحية تنقل إلى الشاشة.. يقول بريل: "على الممثل أن يعرف ماهية وظائف المخرج والمصور ومهندس الصوت وعامل المناظر وعامل الإضاءة، يجب أن يعرف كل هذه الوظائف ليعلم أن التعاون أمر لا مفر منه فى إخراج الشريط السينمائى.. "إذا انتهى إلى هذه المعرفة فإن قيادته تصبح سلسة ونفسه تطيب فلا يتضجر من نصائح المخرج ولا يتبرم بإرشاداته ويعمل بوحى آراء المخرج الذى هو محور العمل وأساسه والقائم على وحدته الفنية. والتمثيل أمام الكاميرا غير التمثيل فوق خشبة المسرح،وإذا كانت طاعة الممثل السينمائية لمخرجه لأن الممثل فوق خشبة المسرح يشعر بمدى تأثير فنه على الجمهور فى ذلك بما يلقاه من مظاهر الاستحسان أو الامتعاض أما الممثل أمام الكاميرا فلا يمكنه أن يراقب مدى التعبير فى دوره والتأثير على الجمهور. وذلك لانقطاع الصلة المباشرة بينه وبين الجمهور، والمخرج السينمائى هو فى الواقع مرآة الممثل السينمائى وهو الذى يستطيع وحده أن يعرف مدى توفيق الممثل فى تأدية دوره ومدى التأثير الذى يمكن أن يفرضه الجمهور"(١١).

ويلوح لنا أن تلك الآراء التى ربما تبدو الآن من الأبجديات الفنية. كان لها أهميتها عندما يرددها مصور سينمائى مثل سامى بريل فى الثلاثينيات،كما أنها تعكس حقيقة الاختلاف بين فنان ارتبط بالثقافة الأوروبية بالمعايشة والممارسة وبين آخر ربما يكون من نفس الجنسية ولكنه يعيش فى مجتمع متخلف، فيصبح إدراكه لا يتجاوز خبراته الذاتية أو فى أفضل الأحوال ما يطالعه من مجلة أجنبية، هذا إذا كان فى الأساس يملك القدرة على الاطلاع. وربما هنا يكمن الاختلاف بين سامى بريل وبريمافيرا كلاهما يهوديان من أصول أوروبية. ومع الاختلاف بينهما يبدو واضحا.

الصوت

كان المجرى سابو والأرمنى أوهان وهما من غير اليهود يعملان بكل ما لديهما من قدرة وموهبة وذكاء ومثابرة لخدمة السينما المصرية كصناعة يجب أن تتحدى وتنافس، ولعل نجاحهما المتصاعد فى مجال تصنيع أجهزة الصوت وآلات التصوير وإنشاء الأستوديوهات هو الذى عمق جذورهما فى مصر. ولم يعد أى منهما مجرد متمصر يسعى لتحقيق نجاحه المادى من منظور الضيف المستعد للرحيل،بل سنجد سابو يعتنق الإسلام ويصبح محسن سابو ويتحول أوهان إلى "أب روحى" لكافة الفنين المصريين فى السينما المصرية منذ الثلاثينيات وحتى بعد وفاته.

ستنعكس خبرات واختراعات سابو واوهان على السينمائيين اليهود، فقد استغل مزراحى اختراعات سابو فى مجال الصوت من أجل تقديم أفلام ناطقة ـ قليلة التكاليف،ويقدم أوهان خبراته لمساعديه اليهود فى أستوديو الأهرام بعد أن قام بتصنيع كل معدات الأستوديو فى ذروة الحرب العالمية الثانية.

ترددت فى فترة ما قبل ١٩٤٨ أسماء يهودية فى مجال الصوت لعل أهمهما: جيدو سيجالا مدير الصوت بأستوديو جلال واشتغل بالسينما منذ عام ١٩٣٢، فكتور أردشتين عمل مهندسا للصوت "الحوار" فى أستوديو الأهرام حتى عام ١٩٤٨، أطاناس بوزنبرج كان متخصصا فى ضبط معدات تسجيل الصوت.

الطبع والتحميض

وفى مجال الإدارة الفنية لمعامل الطبع والتحميض يبرز دور ليون كازيس المدير الفنى لمعامل شركة الأفلام الأهلية التى كان يمتلكها أنور وجدى والرغبة فى الوصول إلى معايير أكيدة يسهل بها تحديد دور ليون كازيس فى مجال إدارة هذه المعامل تعكس مدى التناقضات التى ارتبطت بمسيرة هذا الرجل، فالسينمائيون الذين تعاملوا مع معمل الأفلام الأهلية قبل مرض أنور وجدى وسفره إلى الخارج للعلاج يشيرون إلى أن نتائج المعمل كانت مبهرة،وتأتى شهادة المخرج والمنتج محمد كريم لتؤكد ذلك فقد اشترط عليه أنور وجدى طبع وتحميض فيلم "جنون الحب" الذى كان محمد كريم هو منتجه ومخرجه وأنور وجدى يلعب بطولته ـ فى معامله[١٣] وكانت النتيجة أن منح محمد كريم مكافأة للعاملين فى المعمل[١٤] وشهادة بأن معامل أنور وجدى تنجز ما يطلب منها فورا[١٥].

ولكن سرعان ما تتحول شهادة محمد كريم عن المعمل إلى النقيض فى فترة مرض أنور وجدى وقبل وفاته فى ١٥ مايو ١٩٥٥ "تحول معمله النموذجى إلى فوضى لإقرار لها. لعدم وجود الإشراف الحازم الواعى عليه وما أكثر ما عنيت فى هذه الفترة،كنت أرسل علب الأفلام التى تحوى الواحدة منها ٣٠٠ متر.. فإذا بها تخرج قطعا موصلة ملصوقة من ماركات مختلفة،وإذا بالفصل الذى صور على ٢٨٠ مترا يخرج ١٠٠ متر.. أين ذهب الباقى؟ سرقة وفوضى لإقرار لها بل علمت أن نسخا مسروقة من فيلمى هرب إلى الخارج. بعد أن طبعت فى هذا المعمل، فى حين أن بلادا خارجية كثيرة لم تر هذا الفيلم حتى الآن بالطريق التجارى الطبيعى"[١٦].

وانهيار معامل أنور وجدى كما يصور لنا من خلال رؤية محمد كريم لا يدفعنا بالضرورة إلى اتهام ليون كازيس بالإهمال والفساد. ولكن إذ كانت كل الدلائل تؤكد

هيمنته على المعامل وقف مرض أنور وجدى بل يزعم البعض بأنه كان هو الموظف الوحيد الذى رافق جثمان أنور وجدى بعد أن رفض الكثير من أقربائه أو زوجاته السابقات استقباله حتى تم تشييعه من جامع عمر مكرم[١٧] فاحتمال مسئوليته يكون أكثر ترجيحا. يضاف إلى ذلك تذبذب علاقته بأفراد عائلة ليلى مراد بعد زواجه ثم انفصاله عن شقيقة ليلى "سميحة مراد" واتهامه بالعمل مع إيزاك ويكون كوسيط بين المخابرات اليهودية (الوكالة اليهودية) والممثلة كاميليا[١٨] تجعل منه شخصا معرضا لفقدان الرابطة بينه وبين المصريين،فتحت الظروف المتناقضة التى كان يعيشها.. ينفصل نشاطه العملى عن مجرى سيره الطبيعى ويصاب بالإخفاقات المقصودة أو غير المقصودة،ولكن هذا لا يمنع أن الرجل فى ظل الإدارة المصرية الحاسمة أبرز إمكانياته العملية بشكل ملموس.

الاستعراضات بين الغرب والشرق

قبل أن ينتقل مصمم الرقص إيزاك ديكسون إلى عالم السينما. تميزت عروضه التى قدمها فى صالة بديعة مصابنى بعناصر الإبهار والجمال وتنوع حوارها وطرافتها وحققت إقبالا كبيرا مما حفز منتجى ومخرجى السينما إلى توظيف الاستعراض كعنصر رئيسى فى أفلامهم،وكان من الطبيعى أن يكون أول فيلم استعراضى كامل من إنتاج وبطولة بديعة مصابنى وهو "ملكة المسارح" ١٩٣٦ الذى أخرجه فؤاد الجزايرلى وتولى استعراضاته إيزاك ديكسون،ورغم أن الفيلم فشل جماهيريا وفنيا. فإن إيزاك سجل من خلاله ريادته كأول مصمم للاستعراضات فى السينما المصرية.

ولكن بالرغم من تميز ايزاك ديكسون عن كثير من معاصريه من المتمصرين. فإنه يظل فى اعتقادنا مجرد "مدرب" للرقص ولا يمكن التعامل معه كمبدع أصيل للرقصات الاستعراضية،لأن إبداعاته لا تخرج عن إطار المحاكاة لبعض الرقصات الأجنبية التى كانت تقدم فى الأفلام الأمريكية أو الأوروبية، وربما نتلمس ذلك من مجرد المقارنة بين استعراض الشياطين فى فيلم "عفريته هانم" بالاستعراض المصاحب لأغنية الربيع لفريد الأطراش فبينما يتكامل الاستعراض الأول لأنه كان محاكاة لاستعراض أجنبى سنجد رقصات الربيع تفتقد الإبداع ولا ترتفع إلى مستوى الأغنية المشهورة ويبدو أن المنتج إبراهيم مراد الذى أشرف على إنتاج معظم أفلام أنور وجدى الفنانين والاستعراضية كان يستشعر ذلك عندما قدم فيلمه "نهارك سعيد" ١٩٥٥ فقد حاول أن يقدم استعراضا مبتكرا يقدم فيه مباراة لكرة القدم تعتمد على الرقص والغناء، وهو استعراض كان من الصعب أن يتصدى له إيزاك أو يقدمه بتميز،لذلك اختار إبراهيم مراد مصمما للاستعراض اسمه

"جاك تيو" بينما جعل إيزاك ديكسون يكتفى بدور المدرب لكافة الرقصات الفردية والجماعية التى يحفل بها الفيلم.

لن تخلو استعراضات ديكسون الشائعة من تكرار لرقصات الشعوب فى الشرق والغرب. لما استعراضاته ذات الطابع العربى فهى لا تعدو أن تكون مجرد تكوينات جمالية تصاحبها أغنية تلعب فيها الراقصات الشرقيات دور الكورس بينما تصاحب المغنى بطل الفيلم (فريد الأطرش. محمد فوزى، عبد الغنى السيد،عبد العزيز محمود.. إلخ) راقصة مثل تحية كاريوكا أو سامية جمال، هاجر حمدى وهى تجسد ما سبق أن تعلمته على يد إيزاك ديكسون من حركات راقصة فى صالة بديعة.

إن التفرد الحقيقى لديكسون هو أن نجح فى أن يبتكر طرق خاصة لأداء الرقص الشرقى بحيث يحقق الاستغلال والتميز لكل راقصة من الراقصات اللاتى تصبح بهن فرقة بديعة مصابنى وفى مقدمتهن تحية كاريوكا وسامية جمال وببا عز الدين وهاجر حمدى وقبلهن جميعا بديعة مصابنى.

فقد استلهم لتحية رقصة " الكاريوكا " المستوحاة من التراث الشعبى البرازيلى والتى كانت قد عرضت بأحد الأفلام الأمريكية بدور السينما المصرية، وما إن ظهرت تحية فى هذه الرقصة حتى استشهدت باسم راقصة "الكاريوكا" التى كان رواد كازينو بديعة يلحون كل ليلة فى طلبها،وكان أول راقصة مصرية تحمل اسم إحدى الرقصات(١٩).

ويتكرر نفس الشىء مع سامية جمال "فعقب فشلها الذريع الذى أصابها عندما قدمت رقصتها المتفردة فى صالة بديعة.. اقتصدت من الجنيهات الثلاثة التى نتقاضاها شهريا. ما يمكن أن تدفعه لمدرب الباليه. إيزاك ديكسون.. كى يعلمها كيف ترقص على أطراف أصابعها برقة ورشاقة فتبدو كالفراشة، خفيفة منطلقة تملأ خشبة المسرح بالحيوية والحياة. تسيطر تماما وبليونة على جميع أطراف جسمها.." "وعندما وقفت فى دائرة الضوء لتقدم رقصة فردية ـ حسب تعليمات ديكسون ـ كانت أكثر مهارة وثقه فجذبت إليها الأنظار وتوالت نجاحاتها. فانتقلت من كازينو بديعة إلى ملهى "الرولز" إلى "الأريزونا" وأدركت قدرتها على الهيمنة على مشاهديها.. مما زاد من سحرها الخاص(٢٠) الذى انعكس على أدوارها السينمائية وعلى عشرات الراقصات التى قدمتها تحت إشراف ديكسون فى أفلام عديدة.

ويجمع فيلم مثل "ذهب" الذى أخرجه أنور وجدى عام ١٩٥٣ ولعبت بطولته الطفلة فيروز فى دور دهب بين كل الأساليب التى قدمها ديكسون لأهم الراقصات الشرقيات فى

مصر،ويمزج فيها الإحساس الشرقى بالجسد برشاقة الخطوات الغربية فالطفلة فيروز تقلد هؤلاء الراقصات يصاحبها مقاطع غنائية تفسر شخصية الراقصة المقلدة والتيمات الجماهيرية المصاحبة لها.

دهـب: طبلى وشد الدربكة حارقص لك فشر الكاريوكا

الجماهير: أيوه ياست تحية.. ايوه ياتوحه ياحلوه

دهـب: اتجدعن ياالله معايا امال. حرقص لك فشر السامية جمال

الجماهير: ياختى عليها وعلى رقتها لما بترقص على المزيكة وتعمل كده.

دهـب: طبلى على الدربكة كمان حرقص لك زى بديعه زمان

الجماهير: يابدع دع.. والله زمان يابدع دع

وتورد قائمة أفلام ايزاك ديكسون حشدا من المخرجين المهمين الذين عمل معهم مثل: أنور وجدى، هنرى بركات، يوسف وهبى، أحمد بدرخان،عباس كامل، محمود ذو الفقار، حسن الصيفى ولكن سيبقى للمخرج حلمى رفلة العدد الأكبر من الأفلام التى شارك إيزاك فى إعداد رقصاتها ومنها "البطل" ١٩٥٠،"بلد المحبوب"، "الحب فى خطر"، "نهاية قصة" "فايق ورايق" ١٩٥١، "على كيفك" ١٩٥٢، "شرف البنت"، "الحقونى بالمأذون"، "إنسان غلبان" ١٩٥٤ إلخ.

وايزاك ديكسون الذى قيل إنه من أصل أسبانى[٢١] ظل متمسكا بالحياة فى مصر لدرجة البكاء عندما تقرر خروجه من مصر فى أعقاب العدوان الثلاثى[٢٢] ومع ذلك تبقى الحقيقة التى اجتمعت عليها العديد من المصادر الصحفية،وهى أن الرجل ساهم فى الإيقاع بالممثلة كاميليا عندما حاولت الوكالة اليهودية أن تستفيد من اتصالاتها فى مصر مع كبار المسئولين والقصر الملكى ونجح فى أن يمهد لاجتماعات بين كاميليا ومندوب الوكالة اليهودية فى صالة الرقص التى كان يمتلكها فى شارع فؤاد لتدريب الهاويات على الرقص الشرقى. وكانت كاميليا بدأت تتردد عليه لتتعلم الرقص الشرقى قبل عملها فى فيلم "القناع الأزرق" إخراج يوسف وهبى[٢٣].

ولعل الحديث عن إيزاك ديكسون يجعلنا نقصر فى التعامل مع مضمون الرقصات التى قدمها اليهود أو التى قدمت فى أفلام من إخراج اليهود،فلا جدال أن الرقصات لعبت دورا فى العديد من الأفلام، ومثالا على ذلك يمكن أن نذكر الرقصة الرئيسية فى فيلم "كدب × كدب" لتوجو مزراحى وتؤديها الراقصة الشهيرة وتلميذة إيزاك ديكسون ببا عز الدين.

تـأتى الرقصـة كفقرة من فقـرات الكبـاريـة الذى تـعمل بـه ببـا وتـصـور مـجموعـة من الراقصـات شبه العـاريات أمام مـجلس الحـاكم أو الخـليفـة العربـى العـجوز. المآذن والقباب خلفية لسـاحة القصـر، تتصـاعد الرقصة لتصل بالراقصات إلى حد الهياج الجنسى المتبادل بين الراقصـة والمتلقى وهـنـا تتـحـول الموسيقـى لتردد نغـمـات أغنـيـة سـيد درويش الشـهـيرة "أحسـن جيوش فى الأمم جيوشنا" ولأننا نفـهم تفسير مزراحـى فى التعامل مع الشـخصية العربية والإسلامية يصـبح مـجرد الاعـتقاد بـأن ثمة سـهو أو حسن نية فى التعامل مع هذه النغمة معناه أننا ما زلنا لا نفهم الرجل.

الرسوم المتحركة والاخوة فرانكل

كان من الطبيعى بعد النجاح الضخم الذى حققته أفلام الرسوم المتحركة الأمريكية من خلال شـخصيات والت ديزنى الشـهيرة وفى مقدمتها "ميكى ماوس" أن لا يفلت هذا الفن من اهـتمام السـينمـائيـين المصـريـين والأجانب. التجارب الأولى فى مـجال الرسوم المتـحركة لم يستدل على أصـحابها حتى فترة قريبة ماضـية. فغالبا مـا قيل إنها من إبداع فنان مصرى واحد هو انطون سليم بـاعتباره أقرب الأسماء إلى الجمـهور المصرى بعد أن قام عام ١٩٥٩ بعمل رسـوم وتصـوير ومونتـاج فيلم الرسوم المتحركة "عصـام وعزيزة" إخراج فريد المزاوى وإنتاج مؤسسة دعم السينما فى مصر[٢٤] وتقديمه للتليفزيون المصرى عند افتتاحه مسلسلا للرسوم باسم "مغامرات سوسو وببه" وذلك قبل أن يغادر مصر إلى الولايات المتحدة[٢٥].

لقد رجح البعض أن انطون سـليم كان وراء كافة الأعمـال الرائدة فى مـجال الرسوم المتحركة المصرية والتى شهدتها قاعات العرض فى مصر عام ١٩٣٧. فمع فيلم "ليلى بنت الصحراء" الذى عرض اعتبارا من ١٨/ ٢/ ١٩٣٧ بدار سينما كوزمو بالقاهرة عرض فى نفس البرنامج فيلم الرسوم المتحركة "مشمش أفندى " وكان ناطقا باللغة العربية ومدة عرضه ١٥ دقيقة. وفى نفس الوقت تقريبا عرض بدار سينما النهضة فيلم رسوم متحركة مصرى آخر بعنوان "حبوب وحبوبة"[٢٦].

والواقع أن أنطون سليم كان له دوره فى رسوم وتنفيذ فيلم "حبوب وحبوبة" فى إطار مجموعة من الفنانين والرسامين كان يشـرف عليها رسـام درس فى الخـارج يـدعى عبد الحميد عيسى وتضم ناشد تادرس وأحمد عبد الفتاح أنشأوا لأنفسهم أستوديو خاصًا بإخراج أفلام الرسوم المتحركة أطلقوا عليه اسم "سيتى فيلم" وراحوا يعملون على إخراج أول فيلم مصرى للرسوم المتحركة أطلق عليه "حلم الفلاح" وجعل له بطلين هما "حبوب وحبوبة".

تدور حوادث هذا الفيلم حول فلاح يدعى حبوب يعمل فى زراعة الفجل فى الغيط وتأخذه سنة من النوم فيحلم بأنه فى مكان جميل وفى قمة أرغول يعزف عليه فيخرج الفجل من الأرض يرقص على نغمات الأرغول وتتطور الحوادث!! فتظهر حبوبة وقد جاءت على صوت الأرغول فيفاجئها وحش يحاول افتراسها فتكون نجاتها على يد حبوب والفجل[٢٧].

وقد استلزمت هذه الحوادث نحو عدة آلاف من الرسوم وقت طويل للتنفيذ مما دفع السيد حسن جمعة إلى أن يطلب من أستوديو مصر أن يتبنى أعمال أستوديو "سيتى فيلم" وأنه يتعاون مع أصحابه لإخراج أفلام رسوم متحركة مصرية يكتب لها التطور والاستمرار، ولكن يبدو أن هذا الطلب كان من المستحيل تنفيذه بعد انفصال أنطون سليم وأحمد عبد الفتاح عن المجموعة ليكونا معا أستوديو آمون فيلم للرسوم المتحركة[٢٨] ولكن يبدو أن "سيتى فيلم" و"آمون فيلم" لم يكتب لهما الاستمرار فى ظل مواجهه تيارا آخر يمكن تسميته تيار الإخوة فرانكل أصحاب الفيلم الآخر "مشمش أفندى" وهم متمصرون من أصول روسية يهودية، ثم إعادة اكتشاف أفلام الرسوم المتحركة التى ابتكر شخصياتها ونفذها الإخوة فرانكل بواسطة د. ماجدة واصف مسئولة السينما فى معهد العالم العربى بباريس أثناء إعدادها لاحتفال مئوية السينما المصرية فى المعهد[٢٩].

ومن الدراسة التى أعدها الدكتور ألفريد ميخائيل عن الإخوة فرانكل ونشرت فى الكتاب الرسمى للمهرجان القومى للسينما الروائية ١٩٩٦ سنكتشف أن ثمة إمكانات كانت كفيلة بان تجعل الإخوة فرانكل يستمرون فى مشروعهم من الثلاثينيات حتى بعد خروجهم من مصر بعد حرب ١٩٤٨ وذهابهم إلى باريس، فغزارة الإنتاج وتنوعه وتعدد مصادر تمويله توضح أن إنتاجهم فى مجال الرسوم المتحركة لم يكن بمعزل عن الأحداث السياسية أثناء الحرب العالمية الثانية بصفة عامة وعن الرأسمالية المصرية سواء اليهودية أو غير اليهودية بصفة خاصة فهم يتجاوبون مع احتياجات جيوش الحلفاء أثناء الحرب ويقدمون فيلم "الدفاع الوطنى" وفيه تذهب شخصيتهم الشهيرة مشمش أفندى إلى الحرب فى الجيش المصرى إلى جانب الحلفاء ويشارك فى النصر النهائى،وهى رؤية تكاد تدفع بالمصريين إلى حرب لم يكونوا طرفا فيها ويتخذون خطوات نشطة فى مجال أفلام الرسوم الإعلانية عن السلع المصرية الشعبية والمنتجة غالبا بواسطة شركات يهودية: "شاى الشيخ الشريب" "بودرة امو"، صابون "صن ليت" "مسحوق فيم" - إلخ، ويبادرون إلى الاتصال بالوزارات لتقديم أفلام إرشادية لحساب وزارة الزراعة تحس الفلاحين على مقاومة دودة

القطن، أو توعية للسائقين والمشاة عن آداب المرور لحساب نادى السيارات الملكى. فضلا عن ذلك كان تكاتفهم العائلى وتوزيع العمل فيما بينهم من عوامل استمرار عملية الإنتاج دون إخفاقات واجهت منافسيهم أو معاصريهم من فنانى الرسوم المتحركة فى مصر من غير اليهود.

لقد بدأت عائلة فرانكل عملها فى مصر فى مجال صناعة الموبيليا ولكن الإبداعات فى هذا المجال كانت تتطلب عملا كثيرا أو مبالغ طائلة بينما كان ربحها ضئيل لذلك قرروا الاتجاه ناحية مغامرة خلق رسوم متحركة. قام الأب (بزائيل ولد فى روسيا ١٨٧٦) بإعداد الأحبار والألوان، وانفرد الابن سالومون فرنكل بعبء الأدوات من تصوير وإضاءة وأدوات صوت والمونتاج، أما دافيد فكان يرسم الشخصيات والديكور بالفيلم، ثم يقوم الأخ الثالث بالاشتراك معه فى تحديد الزوايا والرسم بالحبر الشينى ثم يقوم دافيد بتلوين ما سبق[٣٠].

فى عام ١٩٥١ بعد حرب فلسطين تركت عائلة فرانكل مصر واستقرت فى باريس واستمرت معهم شخصية مشمش أفندى الذى غير طربوشه بالبيريه ليقدم فى فرنسا عشرة أفلام رسوم متحركة، وقد أنتج الإخوة فرانكل ٢٣ فيلما من أول يوليو ١٩٣٥ وحتى عام ١٩٦٥ ولا جدال أن أفلامهم تحتاج إلى دراسة لتكشف أبعادها فى إطار التفاعلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية فى مصر ودور اليهود فيها.

الأفيش وبدايات حيفص

حفلت السينما المصرية باسماء هامة فى مجال تصميم الأفيش السينمائى، فبالإضافة إلى المتمصرين والأجانب أمثال: "فاسيليو " Vassiliues، " آسانتى " Assante وغيرهما،كان هناك اسماء مصرية لها دورها فى مسيرة الأفيش فى مصرمثل: "جسور"، "محمد مفتاح" "مرتضى محمد" وتبعهم أجيال حاولت أن تخلق اتجاهات مختلفة فى مجال التصميم فى ظل إمكانات غالبا ماكانت محدودة سواء فى مجال الطباعة أو الميزانيات المتاحه لمواد الدعاية، وفى ظل عدم عناية أكاديمية ونقدية لدور الأفيش فى السينما ومحاولة التعريف بأساليبه ومدارسه العالمية شديدة الثراء والتنوع.

المهم أن المتاح لنا فى هذه السطور هو كلمات عن تجربه لفنان يهودى اسمه" فينا حيفص "يعتبر حسب ماجاء فى مقال نشرته جريدة أخبار النجوم للكاتب " موفق بيومى " من أقدم مصممى الأفيشات فى السينما المصرية، وتعكس تجربته بذرة الارتجال فى التعامل مع " الأفيش " من قبل أكبر شركات الإنتاج والتوزيع ودور العرض فى بدايات

السينما المصرية وهى شركة " جوزى فيلم " لصاحبها ومديرها جوزيف موصيرى ، يقول حيفص فى حوار قديم يعيد المقال بعض سطوره: " اسمى " فيتا حيفض " ولدت بحى الظاهر فى القاهرة عام ١٩٠٢ من أصول عراقية،تعلمت فى طفولتى وحياتى القدر اليسير الذى يؤهلنى لدخول سوق العمل، ذلك السوق الذى دخلته وأنا فى السابعة عشر لدى أحد أقاربى اليهود من تجار المانيفاتورة بإحدى حارات الموسكى، بائع فى الصباح ومحصل أقساط بعد الظهر، منذ طفولتى لم يشغلنى شىء قدر ماشغلتنى أفلام السينما الصامتة، كنت أحرم نفسى من كل شىء وأضع المليم فوق المليم حتى أكمل خمسة، أقطع بهم تذكرة لأدخل وأجلس متسمرا أمام منظر السينما الصامتة بينما الموظف المختص يقضى وسط الصالة شارحا ما يحدث بصوت جهورى وأن معظم ما يقوله لا علاقة له بأحداث الفيلم . وبعد أن كبرت انحصرت هواياتى فى الرسم ومشاهدة السينما وتتبع ونقد إعلاناتها، فى كل يوم كنت أثناء ذهابى العمل أو عودتى منه أتوقف أمام إعلانات المسارح والسينمات فى شارع عبد العزيز والعتبة وعماد الدين راضيا عما أراه مرة وغير راض مرات، فى أحد الأيام كان "الأفيش" الذى رأيته سيئا إلى حد بعيد، بحثت عن اسم وعنوان الشركة صاحبة الإعلان، توجهت إليهم فى شارع قصر النيل وكان اسمها "جوزى" فيلم، وكان مديرها سويسريا، قابلته وقلت له بسرعة وعزم "الإعلان مش حلو يا خواجه "، لم يغضب الرجل وسألنى بهدوء عن سر اعتراضى، شرحت له وجهة نظرى بالتفصيل، حدثته عن الوجوه الجامدة، والعيون التى تخلو من المشاعر والأجساد التى تفتقد التعبير، كل شىء بلا روح حتى الخط جامد لايبوح بشىء، التفاصيل الضائعة، الأبعاد غير المتناسقة، بعد أن انتهيت قال الرجل بحسرة " ليتك كنت تجيد الرسم مثلما تجيد تحليله" أجبته والابتسامة تعلو وجهى " لست رساما محترفا ولكننى اجيد البدايات والأصول " فى دقائق كنت قد انتهيت من ملء الفرخ الأبيض الذى أخرجه من درج مكتبه بتخيلى كيف يكون أفيش نفس الفيلم، لم يخف الرجل إعجابه الشديد تماما مثلما لم أخف فرحتى بالخمسة جنيهات التى قدمها لى كعربون للعمل، سألنى عن عملى وحياتى وفى النهاية اتفقنا على أن يكون أجرى من أربعة إلى سبعة جنيهات عن كل أفيش أصنعه تبعا لما فيه من جهد، رحبت بشدة ولكن الحذر اليهودى منعنى من مصارحته بأننى كنت سأقبل هذه المهمة حتى ولو بالمجان خاصة أن السويسريين أشد بخلا من اليهود (المفروض أن المدير هو جوزيف موصيرى وهو أيضا يهودى ولكن من أصول إسبانية وليست سويسرية) ,منذ ذلك التاريخ – اكتوبر ١٩٣١ – سوف يلاحظ مؤرخو السينما وما أقلهم أن توقيعى يذيل معظم بوسترات شركة جوزى

فيلم، استمر عملى لسنوات، كل بضعة أسابيع تستدعينى سكرتيرته تحكى لى فى البداية قصة الفيلم الجديد وبعدها تعطينى سيناريو قصير ومحكم للأحداث مكتوباً بالفرنسية التى أجيدها مع صور فوتوغرافية للأبطال، أعيد القراءة عدة مرات، أحفظ ملامح النجوم واستقرار أرواحهم وبعدها أضع عدة تصميمات، يراها المدير الذى قد يقبل أحدها فورا أو يطلب فيه بعض التعديلات(٣٠).

فيكتور ستولوف . الجوال

تميزت تجربة السينمائى الأوكرانى – المتمصر " فيكتور ستولوف " Victor Stoloff) (2009 - 1913 بتنوعها وارتباطها بمناطق مختلفة من العالم واحتضانها لأفكار لا تخلو دائما من السياسة، ولد فى "طشقند" وتنقل مع عائلته الأوكرانية من أوزبكستان إلى فلسطين والإسكندرية وباريس ثم عاد ليستقر به المقام فى القاهرة مع نهاية العقد الثانى من القرن العشرين وحتى رحيله إلى الولايات المتحدة الأمريكية قبل الحرب العالمية الثانية ليحصل هناك على الجنسية الأمريكية، ورغم أن إنجازاته السينمائية فى مصر غير معلومة بالنسبة لكثير منا كما أنها غير مسجلة فى قاعدة بيانات الـ " IMDB" باستثناء أحد أفلامه الروائية التى صورها فى مصر ، فإن حديثه عنها يوحى لنا بأهميتها ، فهو يشير فى معظم الحوارات والموضوعات التى كتبت عنه –– وأهمها مقال بعنوان " هل تعرف فيكتور ستولوف ؟ CONNAISSEZ - VOUS VICTOR STOLOFF، الذى كتبه ديديه فرانكيل Didier Frenkel عام ٢٠٠٦ ويعتمد فى بعض فقراته على حوار أجراه ستولوف فى مقابلة إذاعية بنيويورك عام ١٩٩٣ – إلى أنه قام بتأسيس أول نظام لتسجيل الصوت فى مصر عام ١٩٣٤ ، وأنه أستهل مسيرته السينمائية كمحرر ومصور لأول جريدة أخبارية ناطقة بالعربية تصدر فى مصر بعنوان " أخبار الشرق "، كما يذكر أن أول تجاربه فى مجال الفيلم الروائى – التسجيلى كانت فى "واحة سيوه" حيث أخرج هناك فيلم " فتى الصحراء " ١٩٣٧ الذى أصبح من مقتنيات متحف الفن المعاصر فى نيويورك، وفى مجال الفيلم الروائى قام عام ١٩٥٣ بإنتاج وإخراج الفيلم الأمريكى " Egypt by Three"، وفيه يروى ثلاث حكايات منفصله تدور كلها على الأراضى المصرية ويرويها صوت الممثل الأمريكى "جوزيف كوتون" : الأولى حول قافلة فى الصحراء يقودها "الممثل عباس فارس" وبرفقته طبيب أمريكى وآخر مصرى "محمود المليجى" أثناء انتشار وباء الكوليرا فى مصر خلال الأربعينيات ، والثانية عن عملية نصب تقع ضحيتها راهبة فى كنيسة مصرية والثالثة عن علاقات عاطفية فى ملهى أغلب العاملين فيه من المتمصرين والأجانب.

والواقع أن بعض إنجازات " فيكتور ستولوف " فى مصر يتعارض بعضها مع وقائع سينمائية أشير إليها فى بعض البحوث العربية عن تاريخ السينما المصرية، ومنها أن المهندس المجرى " لاديلاس سابو " هو أول من صنع آلة لتسجيل الصوت فى مصر حسب الأصول المتبعة فى الخارج وكون شركة " الأفلام المصرية " لتسجيل شريط الصوت بصريا إلى جانب شريط الصورة على نفس الفيلم ، وكان ذلك عام ١٩٣٣ أى قبل عام كامل من التاريخ الذى يحدده " ستولوف " لنظام الصوت الذى قام بابتكاره ، أما إنجازاته الأخرى فهى تحتاج إلى دراسة وبحث من العاملين فى مجال السينما التسجيلية.

ورغم تعدد الأنشطة السينمائية التى مارسها " ستولوف " حول العالم ، وجمعه بين الكتابة والإخراج للأفلام الروائية والتسجيلية والبرامج والمسلسلات التليفزيونية ، فإن قائمة أعماله حافلة بالأعمال المناصرة للقضايا الصهيونية – واليهودية ، فهو يفاجئنا بأنه كاتب القصة الأصلية لفيلم "الهروب من معسكر سوبيبور" (المعروف أنها من تأليف ريتشارد راشكى – المؤلف) عن هروب مئات اليهود من أحد معسكرات الموت النازية فى بولندا عام ١٩٤٣ بعد قتلهم لحراسهم الأوكرانيين وقادتهم الألمان ، ويذكر "ستولوف" أن القصة بعد أن قدمت سينمائيا ، استوحى أحداثها المخرج الإسرائيلى "موشى مزراحى" فى فيلمه " أطفال فى الحرب" عن سيناريو لآبى مان ، وبعد حرب الأيام الستة عام ١٩٦٧ كتب " ستولوف" وأخرج الفيلم التسجيلى "إسرائيل حقيقة" " ISRAEL IS REAL" لحساب التليفزيون الألمانى TV ZDF، ثم أنتج وأخرج للتليفزيون الأمريكى برنامج بعنوان "المقابل " وفيه قدم لقاءات مع بعض الناجين من "الهولوكوست" ، ثم قضى عدة سنوات فى إعداد فيلم تسجيلى عن العالم الإيرانى اليهودى " حبيب ليفى " مؤلف كتاب " قبائل إسرائيل العشر المفقودة " " .the Ten Lost Tribes of Israel" وفيه يتتبع اهتمامات" ليفى " الفكرية وحياته مع عائلته التى هاجرت للولايات المتحدة بعد الثورة الإسلامية فى إيران . كما شارك " ستولوف " فى بعض الأفلام التى تعاملت مع الأجواء العربية بملامحها النمطية المعروفة ، فكان مشرفا فنيا للفيلم الأمريكى " قسمت " ، Kismet 1944، ومؤلف وكاتب سيناريو للفيلم الإيطالى " أشرار الصحراء " . 1959 " Desert Desperados

الهوامش

١) أحمد رأفت بهجت (إعداد) : "مصر مائة سنة سينما" مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائى الدولى بحث د. إبراهيم عادل: "مدرسة التصوير المصرية" ١٩ صفحة ٢٩٩.

٢) سعيد شيمى : "تاريخ التصوير السينمائى فى مصر" (١٨٩٧ ـ ١٩٩٦) المركز القومى للسينما ١٩٩٧ ـ وزارة الثقافة صفحة ٣٩٨.

٣) مجلة "الفن السابع" ع ١٥ فبراير ١٩٩٩.

٤) محمود على : "مذكرات محمد كريم" الجزء الثانى.

٥) محمود على : " مذكرات محمد كريم" المرجع السابق.

٦) مجلة "الفن السابع" المرجع السابق.

٧) مجلة "الفن" العدد ١١٢ ـ ٢٧/ ١٠/ ١٩٥٢.

مجلة "الفنون" العدد ١١ ـ ٢٧/ ٦/ ١٩٤٩.

٨) مجلة "الفن السابع" المرجع السابق.

٩) جاك باسكال : "الدليل السينمائى لمصر والشرق الأوسط" ١٩٤٦ ـ ١٩٤٧.

١٠) مجلة "الصباح" العدد ١١٠٢ ـ ٦/ ١١/ ١٩٤٧.

١١) مجلة "الأستوديو" عدد ٩١ ـ ٢٧/ ٤/ ١٩٤٩.

١٢) مجلة "العروسة" ٢٨/ ٧/ ١٩٣٩ صفحة ١٤ ـ ١٥.

١٣) محمود على "مذكرات محمد كريم" المرجع السابق صفحة ١٥٩.

١٤) محمود على "مذكرات محمد كريم" المرجع السابق صفحة ١٦٥.

١٥) محمود على "مذكرات محمد كريم" المرجع السابق صفحة ١٦٧.

١٦) محمود على "مذكرات محمد كريم" المرجع السابق صفحة ١٦٩.

١٧) مجلة أخبار النجوم "الكومبارس أنور وجدى فتى مصر الأول" إعداد عماد فؤاد (بدون تاريخ)

١٨) ناصر حسين: "وزراء فى جيوب الفنانات" صفحة ١٨٤.

١٩) سليمان الحكيم: "تحية كاريوكا بين الرقص والسياسة" "دار الخيال" ٢٠٠٠ صفحة ٢٥.

٢٠) كمال رمزى: "نجوم السينما المصرية الجوهر والأقنعة" المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٧ صفحة ١٠٥.

٢١) سليمان الحكيم: المرجع السابق صفحة ٢٥.

٢٢) كمال عطية (مقابلة شخصية).

٢٣) ناصر حسين: المرجع السابق ص ١٨٤.

٢٤) منير محمد إبراهيم: نشرة نادى السينما بالقاهرة: العدد رقم ١٠ السنة ١٥ النصف الأول صفحة ١٩٣ ـ ١٩٤.

٢٥) عبد الله أحمد عبد الله : "٥٠ سنة سينما" المركز الثقافى الجامعى ١٩٨١ صفحة ٤٠.
٢٦) منير محمد إبراهيم: المرجع السابق.
٢٧) فريدة مرعى (إعداد) : "كتابات السيد حسن جمعة" الجزء الثالث، صفحة ٤٦٢ ـ ٤٦٥.
٢٨) منير محمد إبراهيم: "السينما المصرية فى الثلاثينيات" (١٩٣٠ ـ ١٩٣٩) المهرجان القومى الثامن للسينما المصرية ٢٠٠٢ صفحة ٥٨.
٢٩) المرجع السابق صفحة ١٣٥.
٣٠) كتالوج المهرجان القومى الثانى للسينما المصرية ١٩٩٦، صفحة ١٢٧.
٣٠)موفق بيومى : اخبار النجوم ٢٤ – ٩ – ٢٠٠٩

الباب الثالث

المبدع المصرى وأساليب الاحتواء

الفصل السادس
الصحافة الفنية والصهيونية

تكشف الصحافة الفنية فى مصر منذ العشرينيات عن بعد آخر من أبعاد العلاقة بين المصريين واليهود الآخذة فى التحول فى ظل تسارع الهيمنة الصهيونية وتباطؤ المد الثقافى الكاشف لها، وفى الوقت الذى نتلمس فيه ملامح مجلات فنية يديرها أو يشرف على تحريرها متمصرون يهود من أمثال "ليون نحمياس" صاحب مجلة (السمير المصور) ١٩٢١،"جاك كوهين توسييه" رئيس تحرير (سينما) باللغة الفرنسية ١٩٢٤،"ف.ب شوارتز" مدير (التياترو)١٩٢٤[١] وهى تأخذ طريقها لمساندة الأفلام السينمائية الغربية ونجومها، كانت الصحافة المهتمة بالفنون المصرية تطلق ردود أفعالها تجاه بعض اليهود الذين بدأوا العمل فى الأفلام الروائية المصرية بعد أن سلبوا الشخصية المصرية قوامها وحاولوا المساس بتقاليدها وطقوسها الدينية،فتكشف مجلة روز اليوسف[٢] أن المخرج والممثل داود عرفى كان (يهوديا) بينما كان يعتقد الجميع انه مسلم خاصة بعد سعيه لتقديم فيلم عن "النبى محمد" ١٩٢٦، ولولا تدخل الأزهر والقصر لمنع تصوير الفيلم وبالفعل تكشف الأيام أن مشروع الفيلم كان ثمرة اتفاق وتآمر بين جهات صهيونية وماسونية، وتذكر مجلة "نصف الدنيا" ١٩٣١ أن الأخوين لاما "يهوديان" ومع ذلك تتعامل أفلامهما مع الأجواء والتقاليد الإسلامية رغم عدم معرفتهما شيئا عن عوائد وديانة المسلمين[٣].

تلك المواجهات المتفرقة كان لها دوافعها المنطقية ويبدو أنها لم تكن قائمة على دوافع عنصرية تجاه اليهودية كديانة، ومع ذلك واجهت ضغوطًا شديدة مارسها اليهود من الداخل والخارج لمنع أى تذمر يمكن أن يدفع البعض إلى الشكوى من تصرفات بعض اليهود ، وفى هذا السياق يمكن أن نتذكر الخطاب المفتوح الذى كتبه أحمد بدرخان أثناء وجوده فى بعثة أستوديو مصر فى باريس إلى جماعة نقاد السينما التى تشرف على تحرير مجلة " فن السينما عام ١٩٣٤"(٤).

لقد استنكر أحمد بدرخان إشارة المجلة فى أحد أخبارها إلى (أن موزع فيلم "ياقوت" يهودى) وهو ما سبب له حرجا مع مدير شركة "جومون" الفرنسية الذى يتدرب فيها والذى سأله (هل ما زلتم تفرقون فى مصر بين المسلم والآخرين) وقد علق محرر المجلة على ما جاء بالخطاب: (لسنا نفرق مطلقا بين الأديان ولكننا نريد يكون المصرى هو المفضل فى بلاده دائما، وأظنك يا زميل تعلم أننا كنا نفضل أن يوزع الفيلم موزع مصرى حقيقى وليس متمصرا ، ثم يذكر بدرخان بأنه لا يتدرب مجانا بالشركة المذكورة، وبالتالى فلا فضل لهم عليه وليس هناك ما يوجب الحرج).

ويبدو وأنه نتيجة لهذا الموقف توقفت المجلة بعد صدور العدد التالى مباشرة(٥) وكان غريبا أن يواكب هذا الموقف أو المواقف الشبيهة (سواء فى الصحافة الفنية أو العامة) قيام اليهود بإنشاء مكتبا فى الثلاثينيات من هذا القرن كانت مهمته فى بادئ الأمر أن يراجع جميع الصحف والمجلات المصرية، حتى إذا وجد فيها كلمة واحدة تمس اليهود أو المصالح اليهودية مثل هذه الجريدة يلفت نظرها. فان عادت إلى انتقاد اليهود قطعوا عنها جميع إعلانات المتاجر اليهودية، وبهذا الأسلوب ضمنوا ألا تقال كلمة ضدهم،ولكن لم يقف المكتب اليهودى عند هذا الحد فقد ذهب إلى أبعد من ذلك إذ راح، يطلب إلى الجرائد أن تكتب بما يتفق مع سياساتهم، ومقابل ذلك يزيدون فى كمية الإعلانات للجريدة ويقدمون لها إعانات مالية كلما زادت فى مناصرتهم (٦).

وتلفت د. سهام نصار فى كتاب "صحافة اليهود فى مصر" أنظارنا إلى التناقض بين انحسار المد الثقافى الكاشف للمؤامرة الصهيونية، وموقف الصهيونية فى تجنيد بعض اليهود المقيمين فى مصر من المتمكنين من اللغة العربية، ومن ذوى الميول الأدبية والصحفية لتتبع ما ينشر فى الصحافة المصرية عن الصهيونية وتقويمه والرد عليه، بالإضافة إلى الكتابة فى الصحف المصرية بدعوى تنوير المصريين فيما تعلق بالحركة الصهيونية. وقد أتيح لهؤلاء الكتاب الصهيونيين النجاح فى مهمتهم؛ لأنهم كانوا على اتصال وثيق ببعض أصحاب الصحف ومديريها"(٧).

ولكن مع نهاية الحرب العالمية الثانية تبدأ فترة ازدهار وطنى للصحافة الفنية فى مصر. تبدأ من عام ١٩٤٦ وتنتهى عام ١٩٤٨، وهى فترة يصفها د. أحمد المغازى[٨] بأنها فترة صعود ورسوخ وابتكار ورسالة حقيقية للصحافة الفنية على خلافاتها العقائدية والحزبية أحيانا وبحيث كانت القضية الوطنية وتجنيد الفن لخدمتها فعلا، قضية شاملة واردة وماثلة بشكل واضح تماما.

وربما كانت مجلة "الحقيقة" هى المجلة الفنية الوحيدة التى تصدت لقضية تسييس الفن بجسارة وبدورية وتنوع فى المعالجة [٩] فمنذ أن قامت المجلة بحملة حول "تجنيد الفن فى خدمة مصر الزعيمة" قام رئيس تحريرها مصطفى كامل الفلكى[١٠]بحملة ضد خطر الصهيونية على السينما المصرية، وهى حملة بدت بوادرها مع عددها الثانى مباشرة[١١] عندما نشرت تحت عنوان "جريدة سير الزمن السينمائية الصهيونية وسمومها" عن تكوين شركة يهودية فى فلسطين تتولى نشر جريدة سينمائية باسم "سير الزمن السينمائية" وأن هذه الشركة أخرجت فيلما قصيرا أنتجه الصهيونيون: "ليثبتوا فيه على طريقتهم أن فلسطين هى الوطن القومى الحقيقى لليهود" وتتساءل لماذا لم تأخذ الأمة العربية درسا من هذا فتكون السينما أداة من أدوات الرعاية لقضية فلسطين العربية؟.وتطالب بعرض هذه الأفلام فى البلاد التى وصفتها بأنها تقرر مصير العالم اليوم ، وليعلم العالم أن العرب قد ارتقوا إلى حد استخدام السينما فى الدعاية الوطنية فتكسب الرأى العام الذى له عندهم خطره ورهبته "[١٢].

ويبدو أن حملات الفلكى القومية كانت جناية على أعماله الخاصة فى مجال الإعلان وأنشطة أخرى ترتبط بالسينما،حيث إن اليهود استطاعوا بسطوتهم فى شتى مجالات السينما أن يحاربوه بشراسة ، ورغم صموده من أجل تأكيد إخلاص مجلته فى حمل رسالتها الفنية والقومية ومناهضة كلما يحاول النيل منهما، فإن حملته ضد الصهاينة فى مجال السينما كان يستشف منها جوانب شديدة الخصوصية أدى إلحاحه عليها فى أكثر من مقال وخلال إعداد متتالية من "الحقيقة" إلى تركيزه على مهاجمة أسماء بعينها وتجاهله لأسماء أخرى ربما لا تقل خطرا عنها.

فى بداية عام ١٩٤٨ يتوج مصطفى كامل الفلكى حملته ضد الصهاينة بمقال طويل كتبه تحت عنوان:"هذه صفحة من جهادنا.. بل صفحة من مجد "الحقيقة" وفيه يشير إلى:

* الحقيقة"كافحت" منذ صدورها الصهيونية فى مصر وفى عام ١٩٤٧ دفعت غالى الثمن لهذه المكافحة"فقد وقفت فى طريقنا جمعية اليهود التى أنشأت وكالة إعلانات يديرها

جاك مالح وشريكه شماع وقفت هذه الجمعية تهددنا بقطع الإعلانات عنا، فلم نكترث لهذا التهديد، وقطعت عنا الإعلانات فعلا فلم نتقهقر، وماطلوا فى دفعهم ما لديهم من أجور الإعلانات ثم رفضوا دفعها فلم نتوسل".

* و"مضى عام ١٩٤٧ – وما زال الكلام للفلكى – وأقبل عام ١٩٤٨.. أقبل مكفهر الوجه مقطب الجبين وظهر ما نبهنا إليه من خطر على فلسطين. وما حاربنا من أجله الصهيونية فى مصر. فلسطين التى تآمروا على تمزيقها بين العرب واليهود ، فلسطين التى أشعلوا فيها فتيل الحرب العالمية الثالثة وهم يدعون وينادون بالسلام ، فلسطين العربية لحما ودما وتاريخا ونسبا كانت أول قبلة للمسلمين. لقد نصب الصهيونيون فى العالم شباكهم وأرادوا فلسطين وطنا قوميا لهم، ووجدوا العون من روسيا وأمريكا وإنجلترا، وجدوا التأييد من الدول التى كبرت فعبدت الذهب وضحت فى سبيل الدولار بكل عزيز".

ويلجأ الفلكى فى الفقرات التالية من مقاله إلى أسلوب التحريض لدفع أهل الفن إلى مناصرة فلسطين فى ذروة الصراع مع الصهاينة، "سألنى بعض قادة الفن فى مصر وكيف الطريق؟ فقلت إن الفن يرسمها، الفن سيد لا مسود. وقائد لا تابع. الفن أضواء جميلة بيضاء تلقى فى حياة الأمم فتهديها وترقى بها وبأذواقها إلى أعلى مستوى فى الإنسانية، لا نريد منكم أن تتطوعوا ولا أن تحاربوا ولا أن تشتركوا فى مظاهرات أو ثورات فأنتم لم تخلقوا لها. بل لكم رسالة أخرى هى الدعوى الكبرى لعروبة فلسطين الدعوة الشاملة فى المسرح وفى السينما وفى الإذاعة وفى صالات الغناء والرقص وكل دار تعرض فنا من التمثيل أو النحت أو التصوير كل هذه فنون يجب أن تؤدى واجبها فى معركة فلسطين، فإن البلاد المتمدينة تحرك شعوبها بصورة وقد تقوم قيامتها لمشهد فى رواية أو أغنية عابرة أو أى وسيلة من الفن تصيب جرحا من جروح الشعوب فتدميه. وفلسطين داء فى الشرق تستره غمة، اليهود "جودوا يا أهل الفن بما تستطيعون من أجل فلسطين. فليس غيركم من يستطيع أن يجود بالفكرة وليس غيركم من يستطيع أن يجمع المال،والحق هو سلاحنا والمال هو سلاحهم!

ويستمر الفلكى فى طرح رؤيته عن دور الفن فى مواجهة الصهيونية ليصل فى نهاية مقاله إلى ما كان يتردد فى تلك الفترة حول بعض الشركات اليهودية – ومنها السينمائى – التى كانت تمارس نشاطها متوارية وراء أسماء مصرية أو عربية: "كل آل صهيون يحلم بملك سليمان فى مصر وفلسطين والأردن ولبنان والعراق، وهم لهذا يشترون أرض فلسطين. ثم يحكمون أسواق مصر ثم يحاولون السيطرة الاقتصادية على الشرق العربى،

إنهم لهذا هنا فى الوسط الفنى يؤلفون شركات تحت ستار اسم "شركة مصرية" ولا يعدمون من بيننا "طرطورا" يضعونه فوق كرسى الرئيس فيكون الكرسى أكبر نفعا منه، "نعلم أن فى مصر كثيرا من هذه الشركات الفنية والصناعية ،ولدينا قائمه بأسمائها – بأسماء طراطرها ويمنعنا الحياء الآن من النشر، فليبعد الطراطيرعن أمثال هذا الشركات ليكشفوها لنا لكى نعلم أين يجب أن يكون مثل هؤلاء الثعابين"(١٣).ولم تتوقف حملة الفلكى ضد الصهيونية خاصة بعد أن تفاعلت الجماهير مع الأحداث المتتالية فى فلسطين.. ويكاد لا تخلو أعداد "الحقيقة" خلال معظم شهور عام ١٩٤٨ من مقال يهاجم فيه "جوزيف موصيرى" صاحب شركة جوزى فيلم، "سلفيو متاتيا" مدير شركة الإعلانات الشرقية و"ألبرت مزراحى" صاحب جريدة التسعيرة تحت مانشيتات مثل "ويلك ويلك يا صهيون" "قاطعوا هذا اليهودى الذى يكره المصريين" شركة جوزى فيلم المصرية لا تتعامل إلا مع اليهود والأجانب" وفى إطار تلك المقالات ظل حريصا إلى الإشارة بأنه: "لا ندعو إلى التفرقة بين إخواننا اليهود الذين يعيشون بيننا لهم مالنا وعليهم ما علينا ولكن نخص بالذكر الخواجة جوزيف موصيرى فقد انفرد مع نفر ضئيل من اليهودالمتمصرين بمحاربة المصريين وكره المصريين وعدم التعامل معهم(١٤) وحتى يؤكد صدق مقولته نراه يقدم فى نفس الصفحات واجب المواساة والتعزية فى وفاة مويز ليفى الثرى اليهودى صاحب سينما لوكس والكورسال: "لأن هذا الرجل قد عرف كيف يحب المصريين ويحترمهم ويقدرهم ويحول داريه إلى دارين متخصصتين لعرض الأفلام المصرية، فجازاه المصريون حبا بحب وأقبلوا عـلى هاتين الدارين فنجحتا النجاح كله ولما مات مسيو ليفى أحس كل من عرفه انه فقد عزيزا "(١٥).

وإذا كانت مجلة "الحقيقة" قد لعبت دورا رياديا فى التحذير من خطر الصهيونية فى أعدادها الصادرة ما بين عامى ١٩٤٦، ١٩٤٨، فإن مجلات فنية أخرى لعبت دورا شبيها ولكن خلال فترة زمنية أقل مثل: الإصدار الثانى من مجلة "الفنون" وتحديدا خلال عام ١٩٤٦ ، وأيضا إصدار مجلة "دنيا الفن" خلال عام ١٩٤٧ بالإضافة إلى الدور المتواصل الذى لعبته مجلة "الصباح" من خلال صفحاتها الفنية.

نشرت مجلة الفنون فى عددها الثالث ١٩٤٦ تحذيرا "بدون توقيع" من وجود أفلام صهيونية يتم إعدادها فى أستوديو مصرى ! ثم تعيد التحذير فى عددها الرابع مع الإشارة إلى أن إدارة الأستوديو المشار إليه حاولت أن تسترضى المجلة بنشر إعلانات فيها. فترفض المجلة المساومة على حساب الوطنية والعروبة والإسلام.ولكن ربما من أوضح

ما كتب فى مجلة "الفنون" خلال عام ١٩٤٦ دعوتها للجامعة العربية بالاهتمام بالفنون فى مواجهة الفن الصهيونى فى فلسطين. فتحت عنوان "صرخة فى أذن الجامعة العربية" تكتب المجلة كلمات نستشعر أنها قد كتبت (الآن) رغم مرور ما يقرب من ٦٠ عاما على تحريرها، لذلك من الأهمية أن ننشرها بالكامل:

صرخة فى أذن الجامعة العربية

الفن الصهيونى.. فى فلسطين

نكتب هذه الكلمة بمناسبة، فليس مما يدعو إلى اهتمامنا أن نكتب عن الفن الصهيونى إلا عندما يصل الأمر بخطر جديد. يستهدف الفن العربى، الذى سقاه العرب من العرق والدم مدى آلاف الأعوام،

أما المناسبة فهى أن أمانة الجامعة العربية كانت قد فكرت فى مشروع إنشاء مؤسسة للتمثيل والسينما تساهم فيها جميع بلدان الجامعة العربية، بغرض الدعاية لأهداف الجامعة وما بلغته البلاد العربية من الثقافة والحضارة. وسمعنا يومها أن بعض الحكومات العربية قد ساهمت فعلا بمبالغ معينة لتنفيذ هذا المشروع القيم جليل الفائدة، ثم لم نعد نسمع عنه شيئا. مثل أى مشروع يسير فيه جواد العرب إلى آخر الشوط، ثم ينفق قبل إعلان الفوز!!.

وأما الفن الصهيونى فهو يترعرع الآن فى حضن الصهيونية "تل أبيب" فى غفلة عن أعين المسئولين عن الفنون العربية.

فهناك أنشئت مسارح تضارع أحسن مسارح أوروبا ولا نقول مصر، وألفت فرق من الصهيونيين منها الاستعراضى والغنائى الأوبريت والدراما، وعلى الرغم من ضيق المجال الحيوى لهذه المسارح بحكم كونها تعمل فى مدينة واحدة فإن مقاعدها لا تخلو أبدا من المشاهدين.

وعلى هذه المسارح تمثل جميع الروايات القديمة والجديدة بشرط أن تتسع وقائعها وحوارها للكلمات التى تدعو إلى استيطان فلسطين وتشجيع على الهجرة إليها وتمجد "أرض الميعاد"،

والحوار الذى يدور به التمثيل أو الغناء، يجرى باللغة العبرية. حتى الروايات التى أصلها فرنسى أو إنجليزى فإنها تترجم إلى العبرية ، برغم تمكن الصهيونيين من اللغتين الفرنسية والإنجليزية!

وفى تل أبيب يعدون العدة الآن لإنشاء أستوديو كبير سوف يستجلبون له الآلات من أميركا.. لإنتاج أفلام ملونة عادية الموضوع لكى تعرض فى الأسواق العربية والأوروبية

ولكنهم سيتوسلون بطرق احتيالية فى وضع السم الصهيونى فى هذه الأفلام من طرف خفى، كى يحوز على تصاريح الرقابة فى البلاد العربية.

بقى أن نعرف أن هذه الطفرة الفنية التى تستوطن تل أبيب " هى وليدة أموال وجهود الوكالة اليهودية فى فلسطين فهل سمعت الجامعة العربية؟! وإذا سمعت، فماذا عساها قد صنعت؟

لا لن نمر بهذا الموضوع عابرا، أن كتابتنا المحدودة فيه الآن سوف تكون مقدمة وتمهيدا لاستئناف الكتابة والتنبيه والتحذير. وهما كل بضاعتنا كمجلة، أما الباقى، أما مواجهة العمل بالعمل، فهذا شأن الجامعة العربية ونحن نسىء الظن مقدما فنعتقد أنها لن تفعل شيئا!!

وبدون تعليق

وبنفس هذه الروح هاجمت المجلة الراقصة تحية كاريوكا بعد زواجها من الضابط الأمريكى اليهودى " ليفى " وذهابها معه إلى نيويورك مع أمل أن تحقق طموحها فى السينما الأمريكية، ولكنها تحولت إلى مجرد راقصة فى بعض الفنادق بعد أن دفعها زوجها ليفى دفعا إلى هذا العمل، كما دفع زوجة فرنسية له من قبل بل ويصل الأمر إلى أن المجلة فى عددها الـ ٢٧ بتاريخ ١٧/ ١٠/ ١٩٤٦ تتهم تحية بأنها تزوجت من ليفى على يهوديته دون أن يسلم!

ورغم أن المجلة أعطت سكرتارية تحية الحق بالرد. فان الوقائع أكدت بعد ذلك صدق ما ادعته المجلة. إلى جانب أن الموضوع أثار اهتمام الرأى العام، ودفع البعض إلى ربطه بالصهيونية بل وكتابة "زجل" بعنوان "تحية وتحية" يعكس هذا الاتجاه ونشرته المجلة فى عدد ٣١ بتاريخ ١٢/ ١١/ ١٩٤٦ بتوقيع "أبو طارق" !.

تحية وتحية

ألفين تحية " تحية " راجعة وادى النيل
يا ألف أهلا بشيخة راقصات الجيل
قالت مسافرة عشان سيما عشان تمثيل
وقلنا راحت على كارمن ميراندا ليل
أتارى كل الحكاية عريس ما لهش مثيل
المهنة كابتن وبكرة راح يكون كولونيل
وعنده مصنع خياطة ودكاكين تفصيل

والملة صهيونى متأصل وابن أصيل
قالت ح يسلم ومن (ليفى) ح يبقى خليل
ويصلى ويصوم وح يزورما استطاع سبيل
لو تسمحولى أنا أصلى لسانى طويل
وأقول للاعور يا أعور وللرزيل يارزيل
(اتصهينى) وغيرى اسمك وتبقى راشيل
والشرق مهد الرجال مش مهد للدلاديل

***

ثم تأتى مجلة " دنيا الفن " فى عام ١٩٤٧ فتصبح الصورة أكثر وضوحا عندما تنشر المجلة تحت عنوان " الصهيونية فى السينما المصرية"أسماء أربعة أشخاص يهودية وفلسطينية فى نفس الوقت هذه الأسماء – كما يقول د. أحمد المغازى – يعرفها أكثر المشتغلين فى السينما وأنها تقدمهم إلى وزارتى الداخلية والشئون الاجتماعية وأن هذه الأسماء (جوزيف البينا، بوتا فريدمان، يوسف ليفين، ج. ليشع) تغدو بين مصر وفلسطين كيفما شاءت ووقتما تريد دون أن يحاسبها أحد وأن أصحابها يتمحكون بأن لهم أعمالا فى مصر تستلزم ترددهم الكثير عليها فتكشف دنيا الفن بهذه الوثيقة الهامة مخططا سينمائيا خطيرا، عندما تذكر أن الاسمين الأولين يستتران خلف رجل فلسطينى جعلا منه مديرا لشركة سينمائية بمرتب وعائد مادى مغرلتوزيع الأفلام.. والأخطر أن هذه الشركة السينمائية أنتجت كثيراً من الأفلام المصرية منها أفلام لفريد الأطرش وغيره من الممثلين والممثلات(١٦).

أما أخطر ما هو أخطر. كما تقول هذه الصحيفة الفنية، فهو أن الاسمين الأخيرين استطاعا إقناع رجل فلسطينى آخر باحتضان بعض الشركات السينمائية الأخرى وإغراقه بما يريد من المال، وكل المطلوب منه هو أن يعمل على توقف إنتاج مختلف هذه الشركات بحجة ضيق ذات اليد بعد إيقاعها فى المصيدة – مصيدة الاحتكار الصهيونية والاقتصادية الاستعمارية.

والصحيفة الفنية تولول – وتصرخ بأنه كيف يجوز لنا فى وقت تعتبر فيه مصر زعيمة البلاد العربية أن تتعامل مع الصهيونية وإن كانت دنيا الفن تتساءل ، هل نحن أقل عروبة من لبنان الذى قاطع الصهيونية؟ وتطالب الحكومة والمسئولينكل فى اختصاصه أن تمنع هذه المحاولات الدنيئة وتطالب السينمائيين بعدم التعاون مطلقا مع هذه الأسماء(١٧).

ولكن لماذا لم تواصل الصحافة الفنية حملاتها ضد الصهيونية الفنية – كما وعدت ؟ سؤال يطرحه د. أحمد المغازى ثم يجيب عليه : " لم نجد أية متابعة لهذه القضية الهامة.. التى كنا ننتظر إبرازها.. وربما تكون قد حدثت مساومات مأجورة ، أو بالتخطيط مع المخابرات المحلية آنذاك لضمان تتبع خيوط مثل هذه المؤامرات – كالعادة ، أو تكون المجلة قد صاحت وسكتت بلا سبب، وفى هذه الحالات كان المفروض أن تظل القضية ساخنة بطريقة أو بأخرى فى الصحافة الفنية.

ذلك أننا كنا نواجه فى الواقع استعمارا جديدا يتميز بأنه قابع فى قلب البلاد العربية من الداخل كالداء الوبيل الكامن فى الجسم وليس كالاستعمار الأوروبى الذى يهددنا من الخارج فقط ، وهو داء ليس له من خصم أو عدو سوى الشعوب العربية[١٨].

وبينما حدد عام ١٩٤٦ بداية صعود ورسوخ الصحافة الفنية ذات التوجه الوطنى شهدت فترة ما بعد ١٩٤٨ "فصل الصحافة الفنية عن دورها وتأثيرها بين الحركتين الوطنية والفنية كدور له رسالة وتأثير له عمق"[١٩].

فى تلك الفترة ظهرت مجلة "الكواكب" الجديدة عن دار الهلال فى فبراير ١٩٤٩ وكان من المنتظر "أن تولى هذه المجلة بالصورة المتكاملة التى ظهرت بها أهمية كبرى لتدعيم ما بدأت المجلات الفنية الأخرى – على تواضع إمكاناتها المادية وضخامة رسالة تجنيد الفن وصحافته فى خدمة القضية الوطنية[٢٠] و"ذلك بدلا من الإغراق فى تقديم المسلمات والترفيهيات والبهارات الصحفية"[٢١] التى تساعد على الترويج لبعض الفنانين وفى مقدمتهم اليهود من أصحاب الاتجاهات الصهيونية و"خدمة الشركات السينمائية الأجنبية" التى ربما كان لها دورها المزدوج فى خدمة الفن والمخططات الدعائية الاستعمارية[٢٢].

وعلى نفس الدرب، ولكن مع التركيز على تغطية كل ما يتصل بالتوزيع ودور العرض السينمائية صدرت فى نفس الفترة تقريبا مجلة "سينما الشرق" أو ("سينى فيلم" فيما بعد) كانت أكثر رصانة وتخصصا من "الكواكب" ولكن كلاهما حاول تحقيق أهدافا متشابهة، ومن خلال المجلتين لعب مجموعة من الكتاب دورا هاما فى تدعيمهما، فكان هناك "السيد حسن جمعة" سكرتير تحرير "الكواكب" وجاك باسكال: ناشر ومدير مجلة "سينى فيلم" و"حسن إمام عمر" الذى اختاره ألبير أنكونت مدير دار الهلال مستشارا لمدير دار الهلال للشئون الفنية لمجلات المصور والاثنين وإيماج والكواكب"[٢٣].

السيد حسن جمعة و" الكواكب "

يعد السيد حسن جمعة من أهم وأوائل من تخصص فى الكتابة عن السينما فى صحافتنا الفنية وأيضا من أبرز الكتاب الذين عالجوا بتفصيل ملفت للنظر قضايا التسلط الأجنبى على دور العرض وأساليب محاربة الفيلم المصرى لصالح السينما الأجنبية، وتعكس مقالاته وتعليقاته التى نشرت فى معظم المجلات الفنية منذ العشرينيات مدى قدرته على أن يستخرج بتلقائية وبدون سفسطة شروط تقدم السينما فى مصر من خلال رؤية ذاتية واعية لمتغيرات العصر، لا يتهددها خطر الانسلاخ ولا خطر مقاومة الجديد، لأنه وافد ويحمل فى طياته مداخل متعددة للتبعية.

ولكن طبيعة التركيب الهيكلى لأدوات السينما فى مصر جعل من السهولة ارتباطه بالنشاط السينمائى اليهودى سواء فى مجال الدعاية أو المشاركة فى بعض أنشطته فى مجال الفيلم الروائى (ومثال على ذلك ارتباطه بشركة إخوان لاما كمدير للدعاية وكاتب لحوار الأفلام).

يضاف إلى ذلك أن السيد حسن جمعة لم يدرك فى مقالاته النقدية وعروضه وأخباره الصحفية ما كانت تطمح إليه الصهيونية لنشر أفكارها من خلال الفيلم السينمائى مستخدمة عناصر التلاعب والتزييف لتظل كافة الأنوا ع الفيلمية، وفى مقدمتها الأفلام التى تعتمد على قصص الكتب المقدسة وتمثل خطوة متقدمة لاستغلال طاقة الإيمان لغرس أفكار سياسية معاصرة!

وانعكاسا لهذا الإدراك المفقود سنجد بعض مقالات السيد حسن جمعه تعكس قناعات غير صحيحة مثل أن "فى العهد القديم (التوراة) قصص طالما استند المؤلفون إلى وقائعها فى وضع مؤلفاتهم ،وهم يعرفون أن أروع ما يخطه الكاتب الروائى هو ما ينقل عن هذه القصص، لأنها أصدق مرجع يرجع إليه فى تصوير طبيعة الإنسان كما هى، بعيداً عن كل اختلاف أو تزييف لأنها الراوى الذى لا يستند إلى الخيال بل إلى الحقيقة... حقيقة الحياة كما هى بما فيها من قوة وضعف ولين وبطش وحب وبغض "[٢٤].

وفى هذا السياق ينزع من أفلام صامتة مثل "بن هور" و"ملكة سبأ" و"داود وجالوت" و"يوسف وإخوته" و"الوصايا العشر" أى أبعاد سياسية معاصرة لخدمة الرسالة الصهيونية. بل نجده يخص فيلم "الوصايا العشر" ١٩٢٣ بالمديح "لأن مخرجه اعتمد على كثير من الكتب التاريخية التى تبحث عن عادات قدماء المصريين وأحوال معيشتهم حتى تخرج الرواية من بين يديه طبق الأصل ليس فيها تحريف أو بعد عن الحقيقة والواقع"[٢٥].

وبينما كان السيد حسن جمعة يكتب الحوار لفيلم الإخوان لاما "الهارب" ١٩٣٨ ويسوق له باعتباره فيلما عن المقاومة الفلسطينية ضد الاحتلال البريطانى (١٩٣٦) متجاهلا الصراع المتصاعد بين الفلسطينيين واليهود.. حاول فى نفس الوقت أن يشيد بالتجارب اليهودية السينمائية ذات الطابع الصهيونى مثل ما كتبه فى عام ١٩٣٦ عن فيلم بعنوان "أرض الميعاد" : "هذا فيلم يصف لنا الحياة فى فلسطين، وهو ثمرة من ثمرات الحركة السينمائية فى القطر الشقيق. وقد تولى إخراجه فريق من الفنانين اليهود، وقد أتيحت لنا مشاهدته فأعجبنا بالمجهود الكبير الذى بذل فى إخراجه، ولهذا الشريط اسم آخر هو "حاييم خداشيم"[٢٦] وهو (الاسم العبرى).

لم يكن عدم إدراك السيد حسن جمعة لطبيعة الخطر الصهيونى فى السينما ينفصل عن التيار الغالب فى الثقافة المصرية قبل الحرب ١٩٤٨ والذى لم يعاد اليهود وتغاضى عن نشاطهم الصهيونى، ومن هنا يصبح موقفه بعد حرب فلسطين مثيرا للتساؤل خاصة بعد أن أصبح المنفذ لسياسات مجلة الكواكب وهى تمنح نفسها حق ترتيب الأولويات لقرارها متصورة منهجنا يتحلل من كل الشروط والضوابط الموضوعية التى تحكم الواقع المصرى وتحركه.

كانت "الكواكب" تعمل بكل ما لديها من قدرات دعائية لمساندة النجوم اليهود فى مصر ولعل الاندفاع وراء تضخيم صورة كل من "كاميليا" "وراقية إبراهيم"على أسس مليئة بعناصر التحايل والزيف،يترك لنا اليوم الفرصة لاستنباط بعد العوامل المشتركة بين النجمتين اليهوديتين وعلاقاتهما بالصهيونية.

١ ـ كاميليا.. النجمة العالمية

كانت نظرة فنان كبير مثل زكى طليمات إلى الممثلة كاميليا نظرة منطقية لفنان لا يؤمن إلا بالموهبة والعلم. ولا يصغى للنجاح القائم على عناصر الإثارة والفتنة. فهى بالنسبة له فتاة أفهمها المحيطون بها: "أن الأناقة واللطافة هما كل شىء للنجمة السينمائية" "وهكذا نضجت مفاتن كاميليا على قاعدة العرض الضنين والطلب الملح، فأصبحت الفتنة وقد تبوأت عرشا، والجاذبية وقد لبست تاجا ولا عرش ولا تاج إلا ويسير وراءهما الجبروت، والجبروت ولو فى أتفه الأشياء يحمل أسباب فنائه "[٢٧].

كان العرش الذى تبؤاته كاميليا خلفه دوافع خفية ربما نتلمس ملامحها عندما نطالع الصحافة الفنية فى تلك الفترة والتى اجتمعت على أن "الوكالة اليهودية" جندت كاميليا للعمل كجاسوسة فى مصر الملك. بعد أن اخترقت القصر واحتوت الملك فاروق وبطانته"[٢٨].

ولاحظت الوكالة اليهودية أن كاميليا بحاجة لشيء كبير تحققه في الفن حتى تحقق أقصى فائدة للوكالة اليهودية وإسرائيل! واقترح مندوب الوكالة في مصر "جيمس زارب" إقامة شركة إنتاج سينمائي لكاميليا والقيام بحملة دعائية ضخمة لصالحها في الصحف والمجلات، ولكن ضابط مخابرات الوكالة اليهودية كان أكثر طموحا. إنهم يخططون لتحويل كاميليا إلى نجمة عالمية والدعاية لها باعتبارها أول ممثلة مصرية تعمل في الأفلام العالمية. ولأن الوكالة اليهودية كانت على علاقة وثيقة بالمخابرات البريطانية فقد بدأت في الاتصال بشركات الإنتاج السينمائي في بريطانيا، وبالفعل استطاعت أن تحصل على عقد تمثيل في فيلم عالمي أمام النجم إريك بورتمان، وتحقق هدف الوكالة اليهودية في الدعاية لكاميليا باعتبارها نجمة بدأت تشق طريقها للسينما العالمية[٢٩].

من الطبيعي أن نرى البعض يتشكك في هذه المعلومات ، ولكن يكفي أن نلقي نظرة ولو سريعة على الحملة التي قامت بها مجلة الكواكب من أجل تأكيد الصعود العالمي لكاميليا في السينما حتى تشعر أن ما قيل يكاد يقارب الحقيقة بل ربما يتلامس معها ، لقد اتسمت الحملة التي قامت بها الكواكب بالمبالغة. فهي تملأ أمامنا الدنيا ضجيجا بالأخبار والموضوعات والصور من أجل أن تصل إلى أننا في مواجهة نجمة عالمية وصلت إلى الدرجة التي جعلتها تسهر طول الليل وهي تلعب الكونكان في لندن مع النجمة العالمية الكبيرة فيفيان لي بطلة فيلم "ذهب مع الريح"، والتي تعد مع زوجها حينئذ لورنس أوليفييه من أعمدة التمثيل البريطاني والعالمي !

لقد كانت كاميليا عنصرا مشتركا لكل أعداد مجلة "الكواكب" ولكن دعونا نتوقف أمام عدد واحد من تلك الأعداد وهو العدد رقم ١٣ فبراير ١٩٥٠ الذي تبدأ به الكواكب عامها الثاني وفيه نطالع الآتي:

صفحة ١٧ : ترصد المجلة من خلال تحقيق بعنوان "من فبراير إلى فبراير" تسجل فيه أهم الأحداث التي وقعت في خلال العام الأول للمجلة، ومن بينها يأتي اختيار كاميليا لتمثيل دور هام في الفيلم الإنجليزي "طريق السموم".

صفحة ٤٦ :صفحة كاملة تحت عنوان "كاميليا في أستوديوهات لندن"وفيها نرى ثلاث صور لكاميليا الأولى في ما يقرب من نصف صفحة وهي توقع الأوتوجرافات للفتيات الإنجليزيات والتعليق يقول: "لعبت الصحافة الإنجليزية دورا هاما في الدعاية لكاميليا حتى أنها كانت تلقى كثيرا من المعجبات والمعجبين في انتظارها على باب الفندق أو الأستوديو والصورة الثانية وهي تجلس مع النجم الإنجليزي "دينس برانس" والصورة الثالثة لمنظر

من مناظر فيلم "طريق السموم" وفيه تظهر كاميليا ملقاة على الأرض وهى مضرجة بدمائها.

يصاحب الصور الثلاث خبر طويل نصه "عادت إلى القاهرة النجمة كاميليا بعد أن قامت بتمثيل دورها فى فيلم "طريق السموم" الذى أخرجه دافيد ماكدونالد وأسندت البطولة فيه إلى النجم إيريك بورتمان، وقد استغرق تمثيل دور كاميليا ثمانية أيام فى الأستوديو، عدا أربعة أيام لالتقاط بعض الصور للدعاية، وستظهر كاميليا على الشاشة فى هذا الفيلم لمدة ٦ دقائق (!!) وقد أقامت نجمتنا فى فندق "دوسشستر بلندن" ونجحت فى اكتساب صداقة بعض النجوم أمثال فيفيان لى ووالتر بيدجن ودنيس برانسى. وكثيرا ما كانت تقضى ساعات الفراغ فى لعب الكونكان مع صديقتها فيفيان"!!(تلعب " كاميليا فى الفيلم دور عضوة عصابه أجنبية تلقى حتفها بعد خمس دقائق من ظهورها – المؤلف)

صفحة ٤٧ : تحت عنوان "كرسى الاعتراف" طاردنى وحش الإسكندرية مع صورة لكاميليا تحتل ثلث الصفحة وهى تروى قصه تعكس عشقا بالسينما وكيف تسيطر الأفلام على كل تفكيرها وكل مشاعرها فى حياتها العادية.

صفحات ٨٣، ٨٤، ٨٥ :تحت عنوان " الستات مايعرفوش يخرجوا!"موضوع مصور (١١ صورة) وفيه تشارك كاميليا كل من المخرج الكبير نيازى مصطفى وزوجته النجمة الشهيرة كوكا، فى قصة مصورة يتنازل فيها نيازى عن مهمة الإخراج لكاميليا، التى تقوم بتوجيه المخرج وزوجته على أداء مشهد معين.. تشرح تفاصيله وكيفيه أدائه وطبيعة الحركة فيه.. إلخ، لتثبت فى النهاية أنها المرأة التى تستطيع أن تكون مخرجة بارعة!

لقد تحولت كاميليا كما توحى لنا الكواكب فى عدد واحد إلى ممثلة عالمية، تعشق السينما، وتملك القدرة على استيعاب كافة تفاصيلها الحرفية والمهنية،ورغم أن دورها فى "طريق السموم" (الاسم الأجنبى "طريق القاهرة") لا يستغرق عرضه سوى ٦ دقائق. فإن موهبتها "العظيمة" التى مهدت لها الكواكب فى العدد رقم ١٣ كانت نتيجتها فى العدد التالى رقم ١٤ خبر ترافقه صورة لكاميليا مع كلبها الصغير بوى، ونصه :

"عادت الممثلة كاميليا مرة ثانية من لندن بعد أن قامت بتجربة على دور فى فيلم تاريخى بالألوان الطبيعية تستعد لإنتاجه شركة مترو جولدين ماير فى إيطاليا ويستغرق تصوير الفيلم بين روما وهوليوود أحد عشر شهرا"!!

٢ ـ راقية إبراهيم.. سفيرة الفن المصرى

كان الميدان الأساسى لمجلة الكواكب من أجل مناصرة النجوم اليهود أصحاب الميول الصهيونية، تتركز فى الدعاية المضللة التى مثلما رفعت كاميليا إلى مصاف العالمية أحاطت راقية إبراهيم بالأخبار الشبيهة عن غزوها هوليوود وترشيحها للقيام بأدوار البطولة أمام اشهر نجوم السينما الأمريكية فى تلك الفترة ، ولكن بينما كانت كاميليا هى المرأة المثيرة التى تمزج أخبارها السينمائية باللقطات والتعليقات التى تتغزل فى محاسنها باعتبارها "الفتاه التى تحسن فن الاستهواء"(٣٠) تم إحاطة راقية ومنذ العدد الأول من الكواكب بهالة من العظمة والكبرياء والغموض باعتبارها: "سفيرة الكواكب والفن المصرى" وصاحبة حوارات تجريها مع المشاهير من الأجانب والمصريين وتنشر كبديل لافتتاحيات المجلة.

لقد تحولت راقية إبراهيم من خلال الحوارات التى أجرتها مع شخصيات مثل السفير الأمريكى فى مصر، وتايكون صناعة السينما الأمريكية سيبروس سكوراس والشاعر الكبير عزيز أباظة باشا وغيرهم،من مجرد ممثلة معروفة إلى فنانة ارتفعت هامتها فوق الجميع بالثقافة والجاذبية والقدرة على مجاراة كافة الشخصيات التى تتعامل معها بأى لغة لذلك كان طبيعيا أن يأتى رد فعل تلك الشخصيات تجاهها مساويا لإمكاناتها ومواهبها المبهرة!!

فى الحوار الذى تجريه فى العدد الأول فبراير ١٩٤٩ مع السفير الأمريكى ستاتينوس جريفيس الذى تعرفه أنه كان مديرا سابقا لشركة برامونت السينمائية فى هو ليوود،تسأله راقيه عن الممثلة المصرية التى أعجب بها على الشاشة،فتأتى إجابة الرجل قاطعة: ثلاث ممثلات لا واحدة راقية إبراهيم. راقية إبراهيم. راقية إبراهيم!!!

وفى الحوار الذى تجريه فى يوليو ١٩٤٩ تحت عنوان: "الفن يحاصر عزيز أباظة باشا" تسأل راقية الشاعر الكبير بعد أن يخبرها أن الفيلم المصرى الوحيد الذى ظفر بإعجابه كان من بطولتها:

رقية: لماذا لم تؤلف سعادتك قصة للسينما ؟

عزيز أباظة: لو طابت منى أنت ذلك. لما ترددت

راقية: ليه.. ؟

عزيز أباظة: لأنى فى هذه الحالة أشعر أنى موضع ثقتك، وهذا الشعور يدفعنى لأن أكون أهلا لهذه الثقة

وفى الحوار الذى تجريه فى أغسطس ١٩٤٩ تحت عنوان: "عيش وملح مع المنتج السينمائى العالمى المليونير سكوراس يبادرها الرجل: يبدو أن "دار الهلال " تعرف كيف تختار مندوبها.. وعندما تأتى زوجة سكوراس أثناء الحوار تقول فى رقة – كما تقول راقية – وفى لهجة عتاب:الزوجة : ما هذا ياسكوراس ؟ ألا تريد أن تنزل عن أنانيتك ولو قليلا؟

سكوراس: لماذا يا عزيزتى ؟

الزوجة : لأنك تستأثر بهذه السيدة التى تجيد الإنجليزية كأحدى بنات التايمز

سكوراس: (وهو يقوم راقية) أقدم لك السيدة "كليوباترا"

راقية : (ضاحكة) ليتك أذن تكون "مارك انطونيو"

سكوراس: لماذا؟ هل استهواك "جمالى" احذرى إذن، فإن زوجتى تجيد استخدام الأسلحة الحديثة.. !

راقية: كلا. ولكن لكى أستطيع أن أسخرك بسهولة فى خدمة السينما المصرية والانتفاعبخبرتك الطويلة !

والعارف بأحابيل الدعاية الصحفية يشعر أن كل حوارات راقية إبراهيم لم تكن سوى مجرد صور مع شخصيات مهمة يرافقها حوارات ملفقة يتم تخيلها داخل صالات التحرير.

جاك باسكال و" سينى فيلم "

ولا شك أن الحديث عن الصحافة الفنية والصهيونية يحتم علينا التوقف أمام دور مجلة "سينى فيلم" وصاحبها ورئيس تحريرها جاك باسكال. فالمجلة كانت من أكثر المجلات اهتماما بقضايا السينما فى مجال الإنتاج والتوزيع ودور العرض. وصاحبها جاء إلى عالم الصحافة بعد أن عمل مديرا لسينما ميامى ثم مديرا للدعاية لبعض شركات التوزيع السينمائى" وهكذا تعرف وتعاون مع كبار السينمائيين اليهود: صول بيانكو ومويز ليفى وشارل ليفشيتز ولكنه كان ميالا إلى الصحافة. فكتب مدة أكثر من عشر سنوات فى أكبر الصحف السيارة حتى أنشأ مجلة "سينى فيلم" التى أصبحت المرجع السينمائى الوحيد فى مصر باللغة العربية والفرنسية منذ صدورها فى مايو ١٩٤٨[٣١] وأكدت أن صاحبها من أكثر الصحفيين الفنيين التصاقا باليهود فى مجال التوزيع ودور العرض مما جعل البعض يعتقد أنه "يهودى الديانة". الأمر الذى دفعه إلى أن ينشر فى المجلة توضيحا يؤكد فيه أنه مسيحى كاثوليكى من أصل أرمنى[٣٢].

وتلاحظ مى التلمسانى فى تقييمها لأعداد مجلة "سينى فيلم" أن : "الدور السياسى الذى كان من المفترض أن تؤديه المجلة فى فترات الحسم التى مرت بها مصر وهو الدور

الذى لم يتحقق قط على مدى اثنى عشر عاما هى عمر المجلة، فجاك باسكال وسينى فيلم لم يعبرا عن الاهتمام الخاص بالقضايا السياسية التى تجرى على الساحة إلا فيما ندر وإلا فى حالة ارتباط هذه القضايا بالسينما وبالدور الذى يجب أن تلعبه الحكومة فى النهضة بصناعة السينما فلا نجد جاك باسكال يعلق على أحداث حرب ١٩٤٨ فى فلسطين كما لا نراه يتحدث عن ثورة يوليو ١٩٥٢ ولا نشعر بما يحدث على هذا الجانب إلا فى مقال افتتاحى متأخر فى عدد (ديسمبر ١٩٥٢) ويتحدث فيه عن السينما المصرية وحركة الجيش بقيادة: محمد نجيب ثم فى خطابه المفتوح إلى محمد نجيب فى العدد التالى، بشأن تنظيم أحوال السينما فى مصر كما لا نجد أية إشارة إلى أحداث العدوان الثلاثى فى مصر – ١٩٥٦ فى المقالات الافتتاحية المتزامنة مع العدوان أو التالية له"[٣٣].

وقد يكون لهذا ا لرأى وجاهته إذا عزلناه عن الصيغة التى انتهجها باسكال فى عرض مادته الصحفية. وكان يتوافر لها رحابة الحدود ومرونة الحركة من أجل تحقيق هدف جوهرى وهو تجاوز أى خلخلة تتعرض لها أعمال اليهود فى الحقل السينمائى المصرى،أو الأعمال السينمائية التى تطرح القضايا اليهودية خاصة فى فتره انعكست ظلالها القاتمة على العلاقة بين اليهود والعرب ، ويبدو أنه لم تكن مصادفة أن تظهر مجلة "سينى فيلم" فى شهر مايو ١٩٤٨ أى مع تفاقم الصرا ع العربى الصهيونى وأن تكون المجلة الوحيدة التى لها مراسل يهودى فى تل أبيب.

ونستطيع أن نتبين اتجاهات باسكال فى التعامل مع قضايانا الفنية من خلال ثلاثة نماذج تعكس أسلوبه الخاص فى المزج بين السياسة والفن والدعاية.

١) شمشون والتوراة

مع خفوت نبرة الغضب تجاه اليهود مع نهاية عام ١٩٤٩ تصدت سينى فيلم لكل المحاولات الرافضة لعرض فيلم " شمشون ودليلة " لسيسل دى ميل بعد أن صرحت الرقابة بعرضه على الجمهور فى ديسمبر ١٩٤٩ ومع بداية الموسم السينمائى ١٩٥٠ – ١٩٥١ طلبت الرقابة على الأفلام نسخة لمشاهدته من جديد بعد تباين المواقف تجاه مغزاه الصهيونى، ومنذ هذا التاريخ تم وقف عرض الفيلم بعد أن شاهدته أكثر من لجنة ولم يتحمل أى منها مسئولية عرضه.

يستغل باسكال حالة الحيرة والارتباك التى انتابت لجان الرقابة على المصنفات بعد سحب الموافقة بعرض الفيلم. وفى ديسمبر ١٩٥. العدد ٣١ يزعم باسكال أن إسرائيل قد منعت فيلم "شمشون ودليلة" والأسباب كما يدعى كانت أن الفيلم يحتوى على دعاية ضد

اليهود ، وأن الصحف الأمريكية لم تدع الرقابة والصحافة اليهودية وشأنها بل سخفت هذا القرار التافه وأرسل سيسيل دى ميل برقيه يقول فيها : "أن بلد صغير مثل إسرائيل لا يهمنى" وأنه لا ينتج أفلاما بقصد الدعاية. ثم يحاول أن يستغل الفوران العاطفى المعادى لإسرائيل بالتساؤل " هل سنقتدى بإسرائيل حتى يسخف العالم أعمالنا ؟ أن هيبتنا القومية ليست فى حاجة إلى مثل هذا التحدى فى الوقت الذى نعمل فيه لإعلاء شأننا بجميع الوسائل".

ولكن رغم كل ذلك الاستنفار الذى ساهمت فيه أيضا مجلة الكواكب[٣٤] ظل الفيلم ممنوعا من العرض ليعاود باسكال فى فبراير ١٩٥٢ محاولاته اللحوحة من أجل عرضه ولكن مع اختلاق دوافع وأكاذيب جديدة.. فهو يرى أن هذا المنع " ليس فى مجلة وأن الفيلم لا يوجد فيه ما يستدعى إيقافه وهو قصة حب تاريخية ذكرت فى التوراة. وإذا كان شمشون من بنى إسرائيل فإن دليلة كانت فلسطينية ولا ندرى لماذا ذكرت بعض الصحف أن دليلة كانت جاسوسة إسرائيلية!! والأجدر أن يقرأ هؤلاء الكتاب التوراة حتى لا يقلبوا الحقائق المعروفة منذ آلاف من السنين ثم يشير إلى أن هناك أسباباً لا تمت للنزاهة بشىء تعمل على إيقاف هذا الفيلم ومنع عرضه "[٣٥]. ثم ينهى باسكال مقاله بابتزاز الصحافة الرافضة للفيلم ليعلن أنه متأكد أن هناك من يغذى هذه الحملة بغية الحصول على نقود من الشركة الأمريكية صاحبة الفيلم وهى شركة أفلام بارامونت ثم يتساءل: "هل بلغ الضعف بحكومتنا هذا المبلغ حتى تصغى لمثل هذه الحملات الصحفية المغرضة ؟ ألا نستطيع أن نتخذ قرارا جريئا بشأن مصير هذا الفيلم الذى لا يوجد سبب لمنعه"!!

فإذا اعتبرنا أن ما نشره جاك باسكال عن فيلم "شمشون ودليلة" كان يمثل حملة إعلانية مضادة.. فهذا يعنى أن باسكال كان يمارس نفس الأسلوب الذى اتهم به من رفضوا الفيلم ووصف مواقفهم بأنها حملات مغرضة بغية الحصول على نقود من الشركة الموزعة،بينما الواقع يؤكد أن موقف باسكال كان أكثر خطورة.. فهو يتوارى وراء آراء نقدية ومعلومات تبغى فى جوهرها التشويش وتتجاهل الملابسات التى أثيرت حول شخصية شمشون بعيدا عن التوراة،حيث تعرضت لمناقشات حامية ولا يرى فيها بعض المؤرخين مهارة إلا فى الخداع والتزييف. لأن الثابت أن أسطورة شمشون من بدايتها حتى نهايتها هى قصة مغامر أنانى مخادع تحركه ثورات عاطفية جامحة ولا يكترث بشىء سوى إرضاء نزواته وقصته تتكرر ملامحها بكل تفاصيلها فى العديد من الأساطير الهندية والكلتية والسلافية ويطرح العالم جيمس فريزر من خلال هذه الشخصية قضيه على جانب

كبير من الخطورة، وهى أنه قد "لا يساورنا شك كبير فى أنه لو كانت لدينا الرواية الفلسطينية لحكاية شمشون ودليلة لوجدنا الوضع مختلفًا بالنسبة للشرير والضحية عنه فى الحكاية العبرية.. فربما وجدنا شمشون مصورا بوصفه الشرير المخادع الذى سلب وقتل الفلسطينيين العزل. ولربما بدت لنا دليلة بوصفها الضحية البريئة لشراسة شمشون والتى قررت أن تخلص قومها من هذا الوحش الذى طالما عذبهم بقوة "[٣٦].

٢)شخصيات فى سجل التاريخ

كما أنه لم يكن من باب الصدف أن يحرص باسكال فى معظم إعداد مجلته بأن يخلق حالة من التواصل بين السينمائيين اليهود المقيمين فى مصر ومن خرجوا منها سواء بالطرد أو الهجرة: "أندريه بين سيمون" "زيزوبن لاسين" "ريمون تحمياس"وغيرهم،ومتابعة أنشطتهم ليست السينمائية فحسب وإنما أيضا الاجتماعية والترفيهية: زيجات فى المعابد اليهودية. حفلات. رحلات. حالات وفاة إلخ، بالإضافة إلى التركيز المستمر على دور اليهود فى ما يسميه "نهضة السينما فى مصر"، وإطلاقه صفات وألقاباً رنانة على معظمهم، فايلى لطفى: "دائم السهر على راحة رواد دور العرض التى يشرف عليها[٣٧] وجوزيف موصيرى يصفه عند وفاته بأنه: "أقوى شخصية عملت فى صناعة السينما فى مصر[٣٨] ويسترجع مسيرة موزيز ليفى فى الذكرى الخامسة لوفاته باعتبار أن اسمه "يجب أن يخلد فى سجل السينما فى مصر، وأن تقدم الفيلم المصرى مدين بالكثير لهذا الرجل الذى عرف كيف ينظر إلى الأمام ويتنبأ بحاضر السينما فى مصر و"أن يقف بمصر فى مصاف الدول الكبرى"[٣٩] كل هذا لأن الرجل كان يمتلك دارى عرض لوكس والكورسال اللذين خصصهما لعرض الأفلام المصرية.

وبينما لا نجد فى سينى فيلم أية إشارة – كما تقول مى التلمسانى – إلى أحداث العدوان الثلاثى فى مصر ١٩٥٦ فى المقالات الافتتاحية المتزامنة مع العدوان والتالية له، سنجد باسكال يتابع بدأب حركات السينمائيين اليهود عند سفرهم أو عودتهم إلى مصر فى أعقاب العدوان الثلاثى دون التبصر – عن قصد – بالدور المساند للصهيونية الذى لعبه بعضهم ومنهم عائلة "بوليتى" الذى يبشر باسكال بعودة عميدها إيزاك إلى مصر فى منتصف ١٩٥٧ بقوله:

" علمنا بمزيد السرور أن مسيو إيزاك بوليتى صاحب سينما فريال وراديو بالإسكندرية قد عاد من إيطاليا حيث كان قد حجز هناك خلال الاعتداء الثلاثى الغاشم ! ويسر جميع أصدقاء إيزاك بوليتى أن يعلموا هذا النبأ أولا نظرا لشخصيته وثانيا نظرا للمركز الذى

يشغله وقد تهامست الأوساط المغرضة أن الأجانب لن يعودوا إلى مصر وكان تصرف حكومة جمال عبد الناصر أبلغ رد على هذه المفتريات.. أهلا بالصديق بوليتى[٤٠].

٣) الخطر الحقيقى الذى يهدد صناعة السينما المصرية !

حرص باسكال خلال سنوات طويلة على تأييد ايلى لطفى تايكون دور العرض فى الإسكندرية. ليقضى بهذا التأييد على كل الاتهامات التى أثارتها مجلات وصحف أخرى باعتباره "المليونير اليهودى الذى يحتقر المصريين ويعاملهم معاملة لا تليق به ولا بهم[٤١] وبأنه: "حاول احتكار الأفلام المصرية طول العمر ب (تراب الفلوس) وبفرض عقود إذعان مع شركات السينما المصرية التى تسعى إلى عرض أفلامها فى دور العرض التى يمتلكها[٤٢].

تجاهل باسكال كل ما كان يثار منذ الأربعينيات حول إيلى لطفى حتى حدثت المفاجأة فى العدد ١١٣ من "سينى فيلم" (ابريل ١٩٥٨) فتحت عنوان: "الخطر الحقيقى الذى يهدد صناعة السينما فى مصر! "كتب جاك باسكال افتتاحية العدد فى ثلاث صفحات كاملة ملخصها أن إيلى لطفى الذى أصبح يملك ما يقرب من ٣٤ دار عرض سينمائى فى القاهرة والإسكندرية[٤٣] أصبح هو "الفارس" الذى سيقتل السينما المصرية، وسيفعل ذلك وعلى شفتيه ابتسامة ودون أن يحس بألم، فهو يشترى الفيلم المصرى اليوم مدى الحياة. وكان قبلا يشتريه لمدة ٥ سنوات،فزادت أطماعه وأخذ يطالب بأن تكون هذه الحقوق مدى الحياة"،"وعندما يريد شراء فيلم مصرى ولا يستطيع ذلك فإنه يقتله ولكن كيف؟" هنا يسترسل باسكال فى فضح أساليب إيلى لطفى الجهنمية لينهى افتتاحيته بقوله: "اليوم بفضل طريقته أصبحت جميع دور العرض معروضة للبيع لا تجد أفلاما لعرضها بعد أن استولى عليها لطفى. اليوم يستطيع أن يستأجر دور العرض ويفرض قانونه على السوق واليوم أصبح إلياس ج. لطفى أكبر خطر على السينما المصرية" !!

لقد كرر باسكال ما كان يتردد حول إيلى لطفى فى الصحافة الفنية من أكثر من عشر سنوات فما هى الأسباب؟ هل استيقظ ضميره فجأة؟ هل ضعفت قبضة اليهود عليه فى ظل ظروف ربما لم تعد مواتية بالنسبة لهم ؟ هل فرضت عليه جهة ما ضغوطا من أجل تشويه اليهود وأعمالهم ؟ قبل أن نستمر فى طرح هذه التساؤلات ستلجمنا إجابة غير متوقعة من خلال خبر ينشره باسكال بعد أقل من شهر من هجومه على إيلى لطفى.. ففى عدد يوليو ١٩٥٨ من سينى فيلم نشر وبالحرف الواحد ما نصه:

يسرنا أن نشير إلى أنه على أثر المقال الذى نشرناه فى عدد أول أبريل عام ١٩٥٨ جرت مقابلة مع مسيو إيلى جورج لطفى الذى أوضح لنا أن الوقائع التى نشرناها لا أساس لها ، ولهذا يسر مجلة "سينى فيلم" أن تعلن أنها تنظر إلى مسيو إيلى لطفى على أنه من كبار رجال السينما وأنه خدم وما زال يخدم الفن السينمائى فى مصر وله منا كل تقدير"!!!

واستكمالا لهذا التراجع المفاجئ والمريب يكتب باسكال افتتاحية أخرى. ولكن هذه المرة فى صفحتين (العدد ١٢٥ أول مايو ١٩٥٩) وعنوانها: "من المسئول عن هذا التدهور؟ "وبطبيعة الحال يقصد تدهور السينما فى مصر.. وتأتى أجابته صريحة ومثيرة أيضا للغثيان وهى أن المسئول ليس إيلى لطفى لأنه تاجر "ولا يمكن أن يعيب عليه أحد ذلك، "إنما المسئول هو" العقبات التى يلاقيها المستغلون، مستأجرو دور العرض – من ناحية ضريبة الملاهى والضرائب الأخرى"!

حسن إمام عمر.. ذكريات

بدأ حسن إمام عمر العمل فى الصحافة الفنية عام ١٩٢٧ . ومن هذا العام وحتى عام ١٩٥٤ شهدت الصحافة الفنية أكثر من عشرين مجلة شارك حسن إمام عمر فى تحرير أغلبها وإصدار بعضها ورئاسة تحرير البعض الآخر أو العمل فى إدارة التحرير(٤٤) ويعد مع السيد حسن جمعه وجاك باسكال من أشهر المحررين الفنيين فى تاريخ الصحافة المصرية.

ولكن إذا كانت مواقف جمعة وباسكال من اليهود والصهيونية قد انعكست فى العديد من مقالاتهم أو المطبوعات التى أشرفوا عليها،فان حسن إمام عمر ييسر الطريق على الباحث، حيث يستطيع أن يستخلص ملامح رؤيته لهذا الموضوع من حواراته الصحفية التى يروى فيها ذكرياته بعد أن تجاوز الثمانين من عمره،وأصبحت ذكرياته بالنسبة للبعض مصدرا من مصادر التأريخ الفنى فى مصر ومن أبرز تلك الذكريات:

"علاقة توجو مزراحى بالسياسة والصراع العربى – الصهيونى"

كان اليهود المصريون يعملون فى السينما وغير السينما من دون أية مشكلة لأنه لم تكن هناك مشكلة يهودية فى مصر، توجو مزراحى هاجر بعد صدمته إلى درجة المرض بسبب ما حدث لفيلم "سلامة" آخر أفلامه وأخر أفلام أم كلثوم (آخر أفلامها "فاطمة ١٩٤٧" – المؤلف) فى نفس الوقت، با ع كل شىء وقرر اعتزال السينما والحياة بعيدا غى ايطاليا"(٤٥)!

ليلى مراد وإسرائيل

"ما حدث أن أنور وجدى عندما طلق ليلى مراد عام ١٩٥٢ قام بالدعوة إلى مؤتمر صحفى وقال إنه اكتشف أن ليلى مراد ذهبت إلى إسرائيل،وتبرعت لإسرائيل بمبلغ ٥٠ ألف جنيه، وأنها مزقت الصفحة التى تثبت زيارتها من جواز سفرها،كان يستغل أصلها اليهودى،وكان يكذب ومنعت الرقابة نشر الخبر فى مصر. ولكن أرسلته إلى جريدة الكفاح "فى دمشق فنشر فى الصفحة الأولى"[٤٦]!

كاميليا القديسة

" قيل عنها إنها يهودية. ولكنها ليست يهودية. وقيل عنها إنها جاسوسة وأحرقوها بالطائرة إلى قصص أخرى كثيرة. قرأت كل هذا - ولازلت أقراه، ودهشنى الماضية تحولت الآن إلى غضب ممزوج بالألم.. لأننى أعرف كاميليا جيدا. وأعرف قصتها من الألف إلى الياء، سوف أقول شيئا ستندهش له ، وهو سر لا يعرفه أحد: كاميليا هذه المرأة الجميلة الفاتنة لم تكن لها فى الجنس ،وكان محرما عليها عاشرة الرجال بأمر الأطباء. هكذا وبصراحة حتى يتوقف الكذابون عن أكاذيبهم[٤٧].

الصحافة واليهود !

" هناك ثلاثة يهود كان لهم فضل كبير على الصحافة فى مصر وهم أتشيمان فى الأهرام وألبير أنكونا فى دار الهلال وحكيم الذى أسس شركة الإعلانات الشرقية "[٤٨].

وتشكل هذه الآراء أهمية قصوى بل وخطورة لأنها أصبحت بالنسبة للبعض وثيقة يعتد بها عند التاريخ لبعض المراحل فى تاريخ السينما المصرية. وذلك رغم ما يحاصرها من تحفظات يمكن أن يتبينها الباحث عند مقارنتها بآراء أخرى نشرت فى الصحف الفنية وواكبت نفس المراحل ونشير إلى بعضها فى هذا البحث، ولكن لو توقفنا هنا أمام ما ذكره حسن إمام عمر عن قصة ليلى مراد والمؤتمر الصحفى الذى أعلن فيه أنور وجدى عن ذهابها إلى إسرائيل وتبرعها بـ ٥٠ ألف جنيه.. لتبين لنا الكثير من التناقضات !

لقد اتفقت الصحف والمجلات التى نشرت فى هذه الفترة أن هذا الموضوع قد أثير فى ١٢ سبتمبر عام ١٩٥٢ عندما نشرت جريدة الأهرام خبرا على لسان مراسلها فى دمشق يقول فيه إن الإذاعة السورية قررت منع أغانى ليلى مراد فى سوريا، لأنها قد تبرعت لإسرائيل بمبلغ ٥٠ ألف جنية وأحدث الخبر دويا كبيرا فى جميع الأوساط، وفى أيام تالية ذكر أن خبر تبرع ليلى مراد ولد فى صحيفة فنية لبنانية[٤٩] وانتقل إلى سوريا لينشر فى جريدة الأيام لصاحبها نصوح بابيل[٥٠] مما أدى إلى صدور قرار بوقف إذاعة أغانيها

وعرض أفلامها استجابة لرغبة الجماهير التى تحول حبها لليلى مراد إلى بغض وكراهية ،وبناء على هذا القرار أرسل حمدى بابيل مراسل الأهرام فى دمشق[٥١] (ويبدو أنه شقيق صاحب جريدة الأيام) البرقية التى نشرت فى الأهرام فى مكان بارز من صفحتها الرابعة، وهكذا تلقى آلاف المعجبين من المصريين بليلى مراد هذا النبأ فى أسى عميق.

وتبرز المقارنة بين ما ذكره حسن إمام عمر. وما جاء فى صحافة تلك الفترة عدة تباينات :أولها أن الصحف اللبنانية هى أول من أشار إلى خبر التبرع وليس السورية وان الجريدة السورية التى نشرت خبر وقف أغانى وأفلام ليلى مراد كان اسمها "الأيام" وليس "الكفاح" وأن نشر خبر التبرع فى الأهرام يؤكد أن الرقابة فى مصر لم تكن متحفظة على إثارة الموضوع، ومن ثم كان يمكن نشر وقائع المؤتمر الصحفى الذى أشار إليه حسن إمام عمر، كما أن الضجة التى أثارها الخبر فى مصر كانت عنصرا حاسما لكى يشارك من حضروا المؤتمر الصحفى المزعوم بآرائهم ومواقفهم من منطلق اتهامات أنور وجدى، وهو أمر لم يحدث ولم يكن له أى صدى وكأن المؤتمر اقتصر حضوره على حسن إمام عمر فقط!

الثغرة الوحيدة التى يمكن لآراء حسن إمام عمر أن تتسرب منها هى أن الصحف اللبنانية التى كانت أول من أثار الموضوع، ربما كان مراسلها فى مصر هو حسن إمام عمر مع تجاوز كل التفاصيل الأخرى تحت ضغط المعلومات الحاشدة التى تحفل بها ذكرياته!!.

وإذا استسلمنا لهذه القصة وكان أنور وجدى هو صاحب الإشاعة "فإن قصور نظرته جعلته أول الخاسرين من أصحاب شركات السينما المصرية التى مثلت ليلى مراد فى أفلامهم بعد أن تقرر عدم عرضها فى البلدان العربية، وهنا يصبح السؤال: لماذا تبنى حسن إمام عمر الإشاعة رغم قناعته – كما يقول إنها كاذبة ؟ هل من أجل تحقيق مجرد سبق صحفى فى جريدة عربية محدودة التوزيع؟ أم لفضح أنور وجدى وإرباك شركته لصالح المنافس الحقيقى له فى مجال الفيلم الغنائى والاستعراضى وهو شركة نحاس فيلم التى كان يدير لها حسن إمام عمر دعايتها فى جميع صحف دار الهلال؟ بالتأكيد لم يكن نشر الخبر لصالح ليلى مراد التى واجهت كل المحاولات الإسرائيلية لاستقطابها بعد حرب ٤٨ حتى أصبحت بعد هذه الإشاعة مستهدفة من سهام الصهيونية من جهة، والرأى العام العربى من جهة أخرى، الأمر الذى كان يمكن أن يحسم لصالح الصهيونية عندما تحاصر ليلى مراد الضغوط ويصبح لا مفر أمامها سوى ترك مصر!

لم تكن براءة ليلى مراد من هذه الإشاعة أمرا سهلا فقد كان تأثيرها أبعد بكثير من مجرد شائعة أطلقت على فنانة بل كانت حربا تهدف إلى دفع تلك الفنانة إلى الانتحار الفنى "لقد اختار من أطلق هذه الإشاعة وقتا بلغ فيه غضب الأمم العربية على إسرائيل ذروته ، كان يهود أمريكا يتبرعون بملايين الدولارات لإسرائيل وألمانيا الغربية تدفع الملايين كتعويضات لإسرائيل ما حدث لليهود فى الحقبة النازية، والأمم العربية ترسل إلى ألمانيا الاحتجاج تلو الاحتجاج، وفى هذا التوقيت تأتى ليلى مراد لتتبرع بخمسين ألف جنيه مصرى!

كان من السهل أن ترمى بفنان فى غياهب شائعات مثيرة لكن من الصعب حتى ولو أثبتت براءته أن يستعيد الجمهور صورته كما كانت ،وهذا ما حدث لليلى مراد فقد حاولت أن تثبت بكل الطرق براءتها من هذه التهمة، لكنها لم تستطع أن تعيد لأذهان معجبيها صورة تلك الفتاة البريئة ذات الصوت الساحر[٥٢].

هذا بعض ما قدمته الصحافة الفنية المصرية عن اليهود والصهيونية حتى قيام ثورة ١٩٥٢ استطاع بعضها أن يتفادى الاصطدام باليهود وأن يحتفظ بهم كمصدر مادى له تأثيره الكبير فى تمويل مطبوعاته. وحاول البعض مع تفاقم الصراع العربى – الإسرائيلى أن يستحضر سلبياتهم ويزيل ما أصاب الصحافة الفنية من استسلام مهين،بينما لم تستطع مطبوعات أخرى أن تحافظ على حيادها فى ظل الهيمنة الكاملة لليهود عليها. بل وسدت جميع الأبواب أمام اليهود الذين تمردوا على الصهيونية ورفضوا الانضواء تحت رايتها، بينما فتحت الأبواب على مصراعيها لليهود الذين تأكد بعد ذلك عمالتهم للصهيونية.

هوامش

٣١) أحمد رأفت بهجت (إعداد) : "مصر مائة سنة سينما" مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائى الدولى بحث د. إبراهيم عادل: "مدرسة التصوير المصرية" ١٩ صفحة ٢٩٩.

٣٢) سعيد شيمى : "تاريخ التصوير السينمائى فى مصر" (١٨٩٧ ـ ١٩٩٦) المركز القومى للسينما ١٩٩٧ ـ وزارة الثقافة صفحة ٣٩٨.

٣٣) مجلة "الفن السابع" ع ١٥ فبراير ١٩٩٩.

٣٤) محمود على : "مذكرات محمد كريم" الجزء الثانى.

٣٥) محمود على : " مذكرات محمد كريم" المرجع السابق.

٣٦) مجلة "الفن السابع" المرجع السابق.

٣٧) مجلة "الفن" العدد ١١٢ ـ ١/١٠/٢٧ ٢ ٩٥٢. مجلة "الفنون" العدد ١١ ـ ٢٧/ ٦/ ١٩٤٩.

٣٨) مجلة "الفن السابع" المرجع السابق.

٣٩) جاك باسكال : "الدليل السينمائى لمصر والشرق الأوسط" ١٩٤٦ ـ ١٩٤٧.

٤٠) مجلة "الصباح" العدد ١١٠٢ ـ ٦/ ١١/ ١٩٤٧.

٤١) مجلة "الأستوديو" عدد ٩١ ـ ٢٧/ ٤/ ١٩٤٩.

٤٢) مجلة "العروسة" ٢٨/ ٧/ ١٩٣٩ صفحة ١٤ ـ ١٥.

٤٣) محمود على "مذكرات محمد كريم" المرجع السابق صفحة ١٥٩.

٤٤) محمود على "مذكرات محمد كريم" المرجع السابق صفحة ١٦٥.

٤٥) محمود على "مذكرات محمد كريم" المرجع السابق صفحة ١٦٧.

٤٦) محمود على "مذكرات محمد كريم" المرجع السابق صفحة ١٦٩.

٤٧) مجلة أخبار النجوم "الكومبارس أنور وجدى فتى مصر الأول" إعداد عماد فؤاد (بدون تاريخ)

٤٨) ناصر حسين: "وزراء فى جيوب الفنانات" صفحة ١٨٤.

٤٩) سليمان الحكيم: "تحية كاريوكا بين الرقص والسياسة" "دار الخيال" ٢٠٠٠ صفحة ٢٥.

٥٠) كمال رمزى: "نجوم السينما المصرية الجوهر والأقنعة" المجلس الأعلى للثقافة ١٩ صفحة ١٠٥.

٥١) سليمان الحكيم: المرجع السابق صفحة ٢٥.

٥٢) كمال عطية (مقابلة شخصية).

٥٣) ناصر حسين: المرجع السابق ص ١٨٤.

٥٤) منير محمد إبراهيم: نشرة نادى السينما بالقاهرة: العدد رقم ١٠ السنة ١٥ النصف الأول صفحة ١٩٣ ـ ١٩٤.

٥٥) عبد الله أحمد عبد الله : "٥٠ سنة سينما" المركز الثقافى الجامعى ١٩٨١ صفحة ٤٠.
٥٦) منير محمد إبراهيم: المرجع السابق.
٥٧) فريدة مرعى (إعداد) : "كتابات السيد حسن جمعة" الجزء الثالث، صفحة ٤٦٢ ـ ٤٦٥.
٥٨) منير محمد إبراهيم: "السينما المصرية فى الثلاثينيات" (١٩٣٠ ـ ١٩٣٩) المهرجان القومى الثامن للسينما المصرية ٢٠٠٢ صفحة ٥٨.
٥٩) المرجع السابق صفحة ١٣٥.
٦٠) مجلة "الكواكب" أغسطس ١٩٤٩.
٦١) مجلة "سينى فيلم" سبتمبر ١٩٥٩.
٦٢) مجلة "سينى فيلم".
٦٣) فريدة مرعى : "صحافة السينما فى مصر" مرجع سابق بحث مى التلمسانى عن مجلة "سينى فيلم" صفحة ٣٤٣.
٦٤) مجلة الكواكب العدد رقم ١٣ فبراير ١٩٤٩.
٦٥) مجلة "سينى فيلم" العدد رقم ٣٣ فبراير ١٩٥٢.
٦٦) جيمس فريزر : الفولكلور فى العهد القديم. ترجمة د. نبيلة إبراهيم الجزء الأول ١٩٧٢ الجزء الثانى ١٩٧٤ الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٦٧) مجلة "سينى فيلم" ١ـ ١٩٥١
٦٨) مجلة "سينى فيلم" ٩ـ ١٩٥٣
٦٩) مجلة "سينى فيلم" ٤ـ ١٩٥٢
٧٠) مجلة "سينى فيلم" مايو / يونيو ١٩٥٧.
٧١) مجلة "الفنون" ع ٥٢ـ ٣/ ١٠/ ١٩٤٦.
٧٢) مجلة "الصباح" ع ١١٤٨ ـ ٢٧/ ٩/ ١٩٤٨
٧٣) مجلة "سينى فيلم"
٧٤) سمير فريد : المرجع السابق صفحة ٦٣.
٧٥) سمير فريد : المرجع السابق صفحة ٤١.
٧٦) سمير فريد المرجع السابق صفحة ٤٠.
٧٧) مجلة "فم" حسن إمام عمر يتذكر العدد ٣٧٠ ـ ٣/ ٣/ ١٩٩٧.
٧٨) سمير فريد : المرجع السابق صفحة ٢٩.
٧٩) مجلة "الفن" العدد ١١١ ت ٢٠/ ١٠/ ١٩٥٢
٨٠) مجلة "الجيل الجديد" العدد ٤٤ ـ ٢٧/ ١٠/ ١٩٥٢
٨١) مجلة "الفن" العدد ١١١ ت ٢٠/ ١٠/ ١٩٥٢
٨٢) عادل حسين : "ليلى مراد" الناشر أمادو الطبعة الأولى مايو ١٩٩٢ صفحة ٩٠.

الفصل السابع
السينما واليسار اليهودى فى مصر

لا جدال أن اكتشافنا لدور اليسار اليهودى النشط فى السينما بالمغرب العربى أثناء أضافتنا لفصل خاص فى هذه الطبعة عن اليهود والسينما المغاربية ، كان دافعا لنا للبحث فى دور اليسار اليهودى المصرى فى السينما المصرية، وتبين مدى تماثله مع نظيره المغاربى فى إطار تطورات تاريخية تكاد تكون متشابه، ولكن يبدو أننا فى مواجهة طرفين متناقضين رغم تقاربهما فى بعض المراحل، فلماذا هذا التناقض وما محصلته ؟

الإجابة ربما نتلمسها من الباحث اليهودى "صموئيل اتينجر " عندما يقول : " تختلف مسيرة تطور المجتمع اليهودى فى مصر فى ظل الأحتلال عن نظيرتها فى أوساط يهود الجزائر وتونس والمغرب، وبغض النظر عن تباين المصالح الاستعمارية الفرنسية عن نظيرتها البريطانية، فقد أنتهجت كل قوة فى مستعمراتها سياسة متباينة عن الأخرى، فبينما اكتفت بريطانيا بفرض سيطرتها على المجالين الاقتصادى والإدارى فى مصر رأت فرنسا أنه يتعين عليها إحداث تغييرات جذرية فى بلدان شمال أفريقيا التى احتلتها، فأسست مجتمعا ذا طابع حديث فى كل بلد من البلدان التى وقعت تحت سيطرتها، وكان للسياسة الاستعمارية على هذا النحو تأثيرها فى مسيرة الحداثة فى أوساط يهود بلدان المغرب العربى وبرز هذا التأثير فى هذه البلدان أكثر من تأثيره فى يهود مصر[١].

كان من أبرز سمات الاحتلال الفرنسى، بالمقارنة بسائر القوى الأوروبية الاستعمارية، أن فرنسا أوضحت لكافة رعاياها بمن فيهم اليهود أن تقدمهم وارتباطهم بالطبقة العليا من المجتمع مرهونان بمدى تقبلهم لقيم الثقافة الحاكمة، ولم تتطلب هذه الثقافة لما عرف عنها من عالمية وعلمانية من الرعايا تقديم أى تنازلات ضخمة، فكان تبنى يهود الجزائر للثقافة الفرنسية هو الشرط الوحيد الذى طرحته الطبقة الحاكمة عند بحثها لمسألة طبيعة الوضع القانونى الذى سيحظى به يهود الجزائر بعد الإحتلال الفرنسى"[٢].

فى إطار هذه الرؤية رأينا اليسار اليهودى فى المغرب العربى يتفاعل مع الأحداث السياسية سينمائيا (جاك شاربى، جان بيير ليدو) ويلعب دورا ملموسا فى كافة فروع الفنون والمعرفة، فأصبح هناك الكاتب والفيلسوف والممثل والتشكيلى الذى يبحث عن تحقيق أهداف ورؤى سياسية واجتماعية تحت راية الثقافة الفرنسية بكل مستحدثاتها دون أن يضع التجارة فى مقدمة أولوياته بعكس ماحدث فى مصر، حيث انحصر الإبداع فى التجارة المغلفة بالسياسية، وتوقف دور اليسار اليهودى على مجرد إنشاء "الجمعيات الثقافية" التى اكتفت بدورها المحدود فى نشر "التذوق السينمائى" بين أعضائها دون الانغماس الحقيقى فى العملية الإبداعية .

الجمعيات الثقافية

ازدهرت فى مصر منذ منتصف الثلاثينيات من القرن العشرين الجمعيات الثقافية التى كان المتمصرون من اليهود يحركونها لأهداف سياسية غالبا ما تتوارى خلف شعارات اليسار غير أن ما يلفت النظر فى تلك الجمعيات هو أن قدرتها النسبية على احتضان بعض الشباب من المثقفين والفنانين التشكيليين والسينمائيين المصريين لم تقترن بحد أدنى من المناخ العملى المساير للفكر اليسارى!

ويقدر البعض عدد الجمعيات والاتحادات الثقافية ذات الأهداف اليسارية فى مصر من عام ١٩٣٩ ـ ١٩٤٧ بنحو ٣٠ جمعية أسسها اليهود وحاولوا إدخال بعض المصريين فيها ،باستثناء واحدة استقلوا بها وهى جمعية " Forum" التى ضبطت سنة ١٩٤٦ وأبعد زعيمها ألبير هاول عن مصر[٣].

ولقد تباينت الآراء حول الأسباب التى أدت إلى هيمنة اليهود على النشاط اليسارى فى مصر.. فهناك من يرى أن تاريخ المنظمات اليسارية يؤكد أنه كان لدى اليهود غرض آخر خفى على الشباب المصرى الذين وقعوا فى حبائله، وهو تفتيت جهود المصريين التى يمكن أن تجتمع لخدمة الوطن وإضاعة هذه الجهود فى معارك مفتعلة، والانحراف عن الطريق

السوى للنضال الوطنى، وذلك بافتعال معارك وهمية وخلافات نظرية تدار بمهارة، وفوق ذلك فقد أرادت الصهيونية خدمة الشيوعية الدولية حتى تقف بجوارها فى المحافل الدولية وتساندها على تحقيق أهدافها[٤].

ولكن هذه الرؤية الانتقادية تواجه من فريق آخر يؤكد جدية النشاط الجماهيرى الذى قام به اليساريين اليهود خلال الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين وساندته الروابط والأندية والتجمعات الثقافية التى لعبت دورا لا يمكن تجاهله فى مسيرة كثير من المثقفين المصريين بحيث أصبح البعض يرى فى إطار تقييمه لتلك التجربة، إنه من السذاجة المعجونة بالجهل اتهام كل يهود مصر فى تلك الفترة بأنهم كانوا صهاينة وبأنهم شاركوا فى الجمعيات الثقافية والفنية لخدمة الصهيونية[٥]، وسنجد المصور السينمائى الكبير حسن التلمسانى الذى كان واحداً من المشاركين فى أنشطة بعض تلك الجمعيات يقول: "لم يؤثر الأجانب أو اليهود بالسلب على مواقف أعضاء الجماعة المصريين أو على إحساسهم الوطنى أو مبادئهم.. اليهود الذين اشتركوا فى نشاط الجماعة–يقصد الجماعة المعروفة "الفن والحرية–" كانوا ضد الصهيونية، وكان معظمهم شيوعيين مثل مارسيل إسرائيل[٦]. أمام هذا التباين فى وجهات النظر علينا أن نتوقف لنستخلص بحيادية النتائج الحقيقية للنشاطاليسارى ـ اليهودى وعلاقته بالمثقفين المصريين وخاصة السينمائيين منهم، وذلك من واقع ما يمكن رصده من آراء ومواقف وإنجازات.

رابطة أنصار السلام

فى عام ١٩٣٤ أسس "بول جاكو دى كومب" و"راءول كورييل " وشقيقه الأصغر " هنرى كورييل " جماعة شيوعية من اليهود باسم "رابطة أنصار السلام" ضمت مارسيل إسرائيل، هليل شوراتز، سلامونى سيدنى، أغرى هؤلاء بعض المثقفين والفنانين المصريين بالانضمام إليهم فى ظل برنامج يدعو إلى السلام بين جميع الشعوب ومكافحة الحرب واستقلال الشعوب وحريتها والكفاح ضد الفاشية والعنصرية[٧].

ولقد استجاب لهذه الرابطة أسماء مصرية برزت بعد ذلك فى مجال العمل السينمائى مثل: أحمد كامل مرسى، كمال سليم، أحمد بدرخان، نيازى مصطفى، أحمد خورشيد، محمود السباع، سيد بدير، إميل بحرى، كامل التلمسانى وغيرهم ممن كانوا يجتمعون كما يقول أحمد كامل مرسى أول سكرتير للجنة الفنانين والأدباء فى رابطة أنصار السلام"فى حلقات على نطاق ضيق لتحليل الأفلام المعروضة والتعليق عليها ومناقشة المجلات والمطبوعات السينمائية. وتبادل الرأى فى النظريات والقضايا الفنية الجديد"[٨].

واستمرت الرابطة تمارس نشاطها فى فرعيها بالقاهرة والإسكندرية بعد أن نظمت سياسيا حملات ضد الغزو الإيطالى للحبشة وضد النازية ولمساندة الجمهوريين الإسبان، لكن مع اشتعال الحرب العالمية الثانية لم يعد هناك ما يبرر استمرارها، وقرر مؤسسوها الانتقال إلى جمعيات تحمل مسميات أخرى.

ومن الواضح أن هذه الرابطة تشكلت من حيث قيمتها وتأثيرها على الأحداث العالمية دون أن تقترب من أى قضايا مصرية أو عربية كانت مطروحة وبإلحاح فى تلك الفترة،وكان يمكن تبويبها تحت بند استقلال الشعوب وحريتها والسلام المهتز فى أرض فلسطين تحت سطوة الانتداب البريطانى.

الفن والحرية

ويبدو أن مارسيل إسرائيل كان له دوما قدرته على اختلاف المسميات التى يقيم على أساسها جمعياته اليسارية، فبعد أن توارى خلف السلام وقضاياه فى "رابطة أنصار السلام " نجده ينظم جمعية أخرى هى "الفن والحرية" التى كانت تضم مجموعة من الفنانين التشكيليين اليهود المتمصرين والمصريين تحت راية ما يسمى "الجماعة السريالية المصرية".

أقامت الجماعة ـ التى كان من بين أعضائها كامل التلمسانى الفنان التشكيلى والمخرج السينمائى فيما بعد وشقيقه حسن التلمسانى ـ أول معرض سريالى فى القاهرة سمى "المعرض الأول للفن الحر" تحت شعار "وماذا بعد"، كذلك أصدرت الجماعة نداء تدين فيه تدمير الفاشيست للأعمال الفنية الخالدة بحجة أنه "فن منحط" وكان المقصود بهذا الفن الأعمال المعاصرة من سيزان إلى بيكاسو[٩].

وإذا كانت جماعة "الفن والحرية" قد أعلنت أنأهدافها تنحصر فى نشر الثقافة وإيقاف الشباب المصرى على الحركات الفنية فى العالم وتشجيع الآداب مع الفنون ، فإنها كانت فى واقع الأمر بوتقة تمركزت فيها عناصر تروتسكية وحاولت أن تستخدمها مركزا لنشاطها بل إن اسم "الفن والحرية" كان مأخوذا من عنوان بيان "أندريه بريتون"رائد السريالية فى فرنساو" تروتسكى: " " نحو فن ثورى مستقل" ومن المعروف أن هذا البيان طالب بالحرية فى الفن وأعفى الفنان الثورى من التصدى مباشرة للأحداث السياسية أو الخضوع للشعارات[١٠] وهو ما يعنى تجاهل الواقع السياسى فى المجتمع المصرى،وعدم التصدى له أو لشعاراته السياسية أو القومية.

والغريب أن أصحاب هذا البيان مارسوا بعد ذلك حقهم فى إعلان صهيونيتهم، فأندريه بريتون كان يحتضن فى أعقاب قيام إسرائيل عملية بيع لوحات فنية يخصص دخلها

لصالح إنشاء إسرائيل وحجته كانت بأن هذا الحل يسمح بتجنب عودة ذابحى اليهود المضادين للسامية فى المستقبل[١١] أما تروتسكى فكان من أوائل الذين دعوا إلى حق اليهود فى وطن قومى قبل استفحال المشكلة واتخاذها طابعاً حاداً فى الوطن العربى[١٢].

ولقد انفصل كامل التلمسانى عن هذه الجماعة بعد أن وقع فى تناقضات كان المطلوب حسمها، فبينما كان يقف فى صف السريالية يدافع عنها محاولاً الرسم بأساليبها، كان ينادى "بالفن فى خدمة المجتمع " والسريالية تقول " الفن ليس خادماً لأى شىء"، وكان يهاجم الفن التجريدى مثلما هاجم كاندنسكى، لأن صورة مساوية فى تأثيرها لأى صور من الصور التى تتبع طريق عزلة الفنان عن الحياة والمجتمع، مجرد مساحات جميلة من الألوان وترتيب منسق للخطوط والأشكال والأحجار تختفى خلالها اللهجة المباشرة للكفاح والانعكاس المباشر للحياة[١٣] وهذا الكلام هو نفس ما تنادى به الواقعية الاشتراكية، وكان السرياليون ضد هذه النظرية التى تنتمى سياسيا إلى الستالينية، بينما كان السرياليون مؤيدين لتروتسكى ، وهكذا كان لا بد أن ينفصل كامل التلمسانى عن هذه الجمعية وينتقل إلى السينما ليخرج فيلمه "السوق السوداء ١٩٤٦ الذى اعتبره البعض نموذجا للسينما "الواقعية" فى مصر.

الثقافة والفراغ

ثم ظهرت جمعية "ثقافة وفراغ" فى إطار نادى "الثقافة والفراغ" الذى أسسه أيضا مارسيل إسرائيل وزوجته جانيت عام ١٩٤٠وكان ظاهرة الرياضة والثقافة وحقيقته الدعاية للشيوعية إلى أن أغلق فى أغسطس عام ١٩٤١[١٣].

ورغم أن جمعية "ثقافة وفراغ" ضمت عددا قليلا من المصريين فإن أعضاءها من محترفى وهواة السينما لم يكن قليلا، منهم "صلاح أبو سيف" و"سعد نديم" وبدون عضوية رسمية كان هناك " : حلمى حليم "و" صلاح التهامى "و" كامل التلمسانى "مع أخويه "حسن التلمسانى وعبد القادر" وجميعهم سيكون لهم دورهم الهام سواء فى السينما الروائية أو التسجيلية.

وعلى أية حال، فقد تعددت تلك الجمعيات الثقافية تحت مسميات مختلفة نذكر منها : "الخبز والحرية"، "الجبهة الاشتراكية"، " نحن أنفسنا" "جماعة الشباب للثقافة الشعبية"، "الاتحاد الديمقراطى"، "المركز الثقافى الاجتماعى"، "لجنة نشر الثقافة الحديثة"، "جمعية أصدقاء الثقافة"، "حركة الجيل الجديد"، "الرابطة الإسرائيلية لمكافحة الصهيونية" إلخ[١٤] وجميعها لعب دورا فى الحركة الثقافية المصرية ، كما ساهم بعضها فى تأسيس قاعدة من

المتذوقين لفنون السينما، وكافة الشواهد تؤكد أن أغلب أعضاء تلك الجمعيات من السينمائيين كانوا النواة الحقيقية لحركة الترجمة والنقد السينمائى الجاد فى السينما المصرية وعلى المستوى العملى صقلت الاهتمامات الفنية والسياسية للكثير منهم، وربما نستطيع تلمس ذلك من خلال تجارب اثنين أصبح أحدهما من أهم مخرجى السينما الروائية فى مصر وهو "صلاح أبو سيف"(١٩١٥ - ١٩٩٦) والثانى من أهم مخرجى السينما التسجيلية وهو "سعد نديم(١٩٨٠- ١٩٢٠) .

يستعرض صلاح أبو سيف دور ندوات جماعة "ثقافة وفراغ" فى صقله فنيا وثقافيا بقوله:"أفادتنى الجمعية كثيراً فى اهتمامى بالسينما، كنا نشاهد الفيلم معا فى دار العرض ثم نذهب إلى الجمعية نفتتح المقر ـ حتى ولو كانت الساعة ١٢ من منتصف الليل ـ لنواصل مناقشاتنا حول الفيلم[١٥] وبعد مناقشة الأفلام كنا نقرر أحياناً العودة إلى مشاهدتها مرة أخرى ومواصلة مناقشتها من جديد وعندما كنت أكتشف فيلما جيداً أفضل مشاهدته على الذهاب إلى الأستوديو (حيث كان يعمل فى قسم المونتاج بأستديو مصر)، أذكر أننى شاهدت فيلما من إخراج جون فورد "عناقيد الغضب" فى حفلة العاشرة صباحاً ، ولما أعجبتنى أعدت مشاهدته فى الحفلة التالية الساعة الثالثة، وفى هذه الحالة كنت أعود للقصة الأصلية وأجرى المقارنات وأكتب الملاحظات"[١٦].

وفى تلك الندوات كانت تناقش، بجدية. قضايا الفكر والفن والواقع، وأحيانا تتواصل الندوات عدة أمسيات متتالية، فعندما عرض فيلم "المواطن كين" لأورسون ويلز، استمرت المناقشات حوله لمدة أسبوع، ففى كل ليلة تدور الندوة حول إحدى الاستخدامات الخلاقة للغة السينمائية للفيلم، ليلة لدراسة كيفية استخدام "الفلاش باك" وليلة لزوايا التصوير المبتكرة،وليلة الموسيقى التصويرية، وليلة تحدث فيها "سعد نديم " طويلاً ن تأثير المشاهد المهزوزة التى بدت كما لو كانت مأخوذة من أرشيف الجرائد السينمائية[١٧].

أفلام بأموال يهودية

والمآخذ التى يمكن أن تتلمسها فى مسيرة بعض أعضاء هذه الجمعيات من السينمائيين المصريين اليساريين، تتمثل فى التجارب الأولى لبعضهم سواء فى مجال الإخراج الروائى أو التسجيلى، سنجد تحديدا بدايات كمال سليم وأحمد كامل مرسى فى مجال الفيلم الروائى، وصلاح أبو سيف وسعد نديم فى مجال الفيلم التسجيلى، ترتبط إما بالمنتجين اليهود المشكوك فى توجهاتهم، وأما بالرأسمالية اليهودية ذات العلاقة الوثيقة بالصهيونية، ومن ارتبط باليهود فى بعض مراحل حياته الفنية من أمثال "نيازى مصطفى"

مع المنتج توجو مزراحى " وكامل التلمسانى " مع شركة الكواكب لصاحبها إبراهيم زكى مراد،لم يكن لأعماله مع هذه الجهات أى صدى فنى أو فكرى مميز ،بل سنجد نيازى مصطفى يتبرأ من فيلم "ملكة جمال" الذى أنتجه له توجو مزراحى ليصبح الفيلم المصرى الوحيد الذى تم عرضه دون أن يذكر اسم مخرجه[١٨].

فإذا عدنا إلى التجارب الأولى التى قدمها السينمائيين المصريين من أعضاء تلك الجمعيات مع اليهود، فسنصل إلى نتيجة واحد مبناها أن هؤلاء الشباب قد تم استغلالهم بأساليب تتنافى مع أمانيهم وطموحاتهم الثقافية والأيديولوجية، وفرضت عليهم قواعد السينما التجارية فى أفلامهم الروائية، والأساليب الدعائية المليئة بالمغالطات فى أفلامهم التسجيلية.

لعل أول ملاحظة يمكن أن نلحظها فى الفيلمين الروائيين اللذين أخرجهما كمال سليم وأحمد كامل مرسى، وهما "وراء الستار" ١٩٣٦ إنتاج ليتو باروخ لحساب شركة أوديون للأسطوانات، "العودة إلى الريف" ١٩٣٩ إنتاج إيلى إبتكمان وهو منتج وموزع وصاحب دور عرض، هى أنهما ينتميان إلى هوجة الأفلام الغنائية السائدة فى تلك الفترة والتى تعتمد على شهرة مطربة أو مطرب مشهور، فى الفيلم الأول كانت البطولة للمطرب عبد الغنى السيد والمطربة رجاء عبده، والفيلم الثانى قامت ببطولته "ملك" مطربة "العواطف" كما كان يطلق عليها حينئذ، المهم أن ما قدمته هذه الأفلام للمخرج لا يكاد يخرج عن الرؤية التى هاجمها أعضاء الجمعيات اليسارية عندما كانوا يمارسون النقد السينمائى والفنى، وفى مقدمتهم أحمد كامل مرسى وكامل التلمسانى. كان أحمد كامل مرسى يرى : "إن المخرج الذى يعهد إليه بعمل فيلم من الأفلام الغنائية لا يعرض عليه هذا الشىء كأنه فيلم وإنما يقدم إليه المغنى أو المطربة، ويطالبه أحد أصحاب رأس المال فى البلد بأن يظهره فى فيلم يدر عليه الأرباح الوفيرة ، وما أسهل على المخرج أن يوقف هذا المغنى أو المطربة فى أحد المواقف المناسبة أو غير المناسبة، ويطلب منه أو منها الغناء ويأمر المصور بالتصوير، ويسير الفيلم من ابتدائه إلى منتهاه على هذه الوتيرة[١٩]، ويتساءل كامل مرسى لست أدرى على أيهما يقع اللوم،على صاحب رأس المال ، أم على صاحب الصوت المطرب المحظوظ،أم على المخرج صاحب الأمر والنهى فى الإخراج ؟ ، يقينى أن أكبر قسط من اللوم والنقد يقع على المخرج فهو المسئول عن الفيلم ومن إنتاجه كعمل فنى[٢٠].

ويأتى كامل التلمسانى ليلقى بأقسى أنواع النقد للفيلم الغنائى عندما يقول عام ١٩٤٠ "إن السينما المصرية والمسرح والغناء والموسيقى المصرية عبارة عن تجارة يقوم بها بضعة

بقالين لسرقة أموال الشعب المسكين لأنه أكثر الطبقات ترددا على الأفلام المصرية[٢١]،إن هذا الغناء والرقص والسينما التى تغذيه هى مجرد مشروعات تجارية لاستغلال العواطف والإحساسات التى أثارها الحرمان من العلاقات الشريفة والاختلاط الشريف بالمرأة[٢٢]، ومع ذلك سيغلب على معظم أفلامه بعد "السوق السوداء" الأغانى والرقص وكل ما كان يرفضه من قبل!

خطوات إلى الخلف مع باروخ وإبتكمان

كان من المتوقع أن يكون فيلم "وراء الستار" لكمال سليم خطوة جديدة على الدرب ومحاولة لتطوير السينما المصرية فكريا، وسباحة ضد التيار لفنان يسارى مثقف، لم يكن على حد تعبير صديقه وتلميذه صلاح أبو سيف: "مجرد سينمائى وإنما كان صاحب وجهة نظر فى السياسة والاقتصاد والفن والفلسفة، كان أديبا وموسيقيا وشاعرا،كنا نقرأ الكتب معا سينمائية وغير سينمائية ،وأذكر منها كتب سلامة موسى التى تناقشنا فيها طويلا ،كان يفهمها بعمق أكثر منى،فكانت مناقشتى معه حولها توسع من مداركى"[٢٣].

ولكن يبدو أن المبرر الرئيسى للتعاون بين كمال سليم وليتو باروخ كان هو اهتماماتهما المشتركة بالموسيقى ، الأول كمتذوق والثانى كتاجر لها ،لذلك حاولا أن يقدما فيلما غنائيا يرضى كافة الأذواق،فقد لحن رياض السنباطى أغنيتين لعبد الغنى السيد هما: "ياللى حبيت والهوى شغل فؤادك" "قولى لى إيه غير حالى.. ما اعرفش إيه اللى جراللى" كما لحن فيه أحمد الشريف بعض الطقايق والأغانى الخفيفة التى تولى أداءها بصوته فى الفيلم دون أن يظهر بشخصه ومنها أغنية : "من يومى غاوى الحمام والبنى خد عقلى" و" عروسة المولد خفة ولبسة الذواء ليلة الزفة" كما احتوى سياق هذا الفيلم على صياغة لأوبريت بسنوات "بدر الدجى " التى تولى تلحينها أحمد صبرى التجريدى،ومع كل ذلك سقط الفيلم ولم يحقق النجاح المرتقب لأسباب قيل فى شأنها أنها ترجع إلى سوء اختيار القصة وأيضا إلى حشر تلك الأوبريت التى استغرق عرضها وقتا طويلا تسبب فى ملل المتفرجين[٢٤].

ولكن بعيدا عن الموسيقى والأغانى والرقصات العديدة التى حفل بها الفيلم، يصبح السؤال هل عالج الفيلم موضوعا اجتماعيا يعكس وجهة نظر كمال سليم فى السياسة والفن والتى تبناها سواء داخل الجمعيات اليسارية أو خارجها؟

إن المعالجة الدرامية فى فيلم "وراء الستار"تتعامل مع مواقف وشخصيات شديدة السطحية، وربما من المهم أن نورد تفاصيل جزء منها كما ورد فى كتيب الدعاية الخاص

بالفيلم ، فهى تفاصيل إما أن يكون كاتبها هو كمال سليم أو نشرت بموافقته بوصفه مؤلف ومخرج الفيلم، ورغم قناعتنا بأن تلك التفاصيل يمكن اختزالها إلى سطور قليلة دون أن تفقدنا أى شىء ، فإن إصرارنا على تقديمها بهذا الإسهاب هدفنا منها التأكيد على أن تتابع أحداث الفيلم لا توحى بأن هناك مواقف أو شخصيات كانت محلا للمساومة أو التنازل من قبل مؤلفه ومخرجه كمال سليم ، فكلها يسير فى سياق يضع أمامنا القاعدة لكل السلبيات التى ارتكبتها الأفلام الغنائية بل والاجتماعية فى حق السينما والمتفرجين فى مصر.

نرى فى بداية الفيلم : كامل بك مدير مسرح الفردوس جالس فى صالونه بجانب الراديو وأمامه مخرج المسرح وملحن الموسيقى، والكل يستمعون باهتمام زائد إلى غناء عبده(عبد الغنى السيد) المطرب الشهير ، بينما تسير زينب(زينات صدقى) ذهابا ومجيئا متأففة غير مكترثة بالغناء فهى خليلة كامل بك المسيطرة عليه والراقصة الأولى بمسرحه وتريد أن يصحبها إلى الخياطة مفضلة نفسها على مصلحة المسرح الذى أشرف بسببها على الإفلاس، رغما عن المجهود الفنى الكبير الذى يبذله المخرج والملحن وحسن اختيارهما لمجموعة جميلة من الأغانى والرقصات البديعة مثل: "الوردة" و"عرايس المولد" و"رقص الحمام" وخلافه.

يمنع المخرج والملحن كامل بك من الذهاب مع زينب ويصحبانه إلى النادى بعد انتهاء أغنية الراديو للاتفاق مع عبده، فقد أصرا على تغيير برنامج المسرح تغييرا كليا، وذلك بإخراج أوبريت بطلها عبده وفعلا يتم الاتفاق.

اعتاد الشاب إسماعيل صديق المطرب عبده أن يمضى وقت فراغه على مائدة القمار، يبيع لعبده سيارته ليسدد ما عليه من الديون، يتضح لعبده عدة مفاجآت غريبة أن السيارة التى اشتراها هى فى الواقع ملك سوسن(رجاء عبده) أخت إسماعيل، فيكون هذا الحادث سبيل تعارف عبده وسوسن.

يبدأ المخرج فى توزيع أدوار الأوبريت على الممثلين والممثلات ولكنهم ينتهزون بداية هذا العمل الجديد وينفضون ثائرين مطالبين تسوية أجورهم المتأخرة حانقين على زينب التى تستأثر بالإيراد القليل الذى يصيب هذا المسرح المتداعى، يهدئ عبده ثورتهم ويعدهم بتنفيذ مطالبهم متفائلا بالعهد الجديد، تصل زينب فى هذه اللحظة بصحبة كامل بك فلا تجد لها دورا يتملكها الغضب، هنا يقف المخرج والملحن موقفا حازما ويهددان كامل بك بالاستقالة إذا أخذت زينب الدور الغنائى الأول فى الأوبريت.

فى نزهة خلوية مع سوسن يكتشف عبده صوتها الرائع فيهرع إلى المسرح مباشرة ، وبعد جهد تقبل سوسن أن تغنى وتمضى عقدا مع كامل بك بحضور أخيها وقد شاء حسن حظ المخرج والملحن أن تصل زينب بعد فوات الوقت.

تلمح سوسن عبده يمازح راقصتان فتشعر بانقباض شديد وتملؤها الكآبة فهى لم تعتد حياة المسرح وتبتعد عن عبده غاضبة محاولة أن تقتل الحب الذى بدأ يسرى بين جوانحها دون أن يفهم عبده سر نفورها منه،لم تتمكن سوسن من التغلب على حبها الآخذ فى الازدياد فما العمل ؟ أخيرا اهتدت إلى فكرة التقرب من كامل بك !! الذى أعجب بها اعجابه بكل بريما دونا جديدة،فربما تتمكن من استثارة عبده، وفعلا نجحت حيلتها فقد بدأت الغيرة تدب فى صدره.

ويستمر الملخص فى عرض أحداث الفيلم التى تفرض علينا ولا شك نوعا من السلبية تجاه كمال سليم واختياراته، فإذا ادعينا نحن أن موضوع الفيلم إنما يمثل مجرد بداية لكمال سليم فى مجال السينما، كان معنى ذلك أن ثقافته ورؤياه السياسية والاجتماعية كانت أدنى منزلة ومقاما مما ادعى البعض ، فموضوع الفيلم يستحيل علينا أن نقتفى فيه أثر أية قيم ثابتة أو أى مستويات فكرية يمكن أن تجعلنا نقف فى مواجهتنا بالنقد والتحليل، وقبل كل ذلك بالاحترام.

ويبدو أن كمال سليم قد استوعب الدرس. فأخرج فيلمه الثانى "العزيمة" ١٩٣٩ من إنتاج أستوديو مصر كى يرد على الأصوات التى بدأت تثير الغبار فى وجهه بعد إخراجه "وراء الستار" وسرعان ما تنوعت أفلامه التالية، ولكن رغم هذا التنوع واعتماد بعض تلك الأفلام على مؤلفات أدبية عالمية مثل "البؤساء" "روميو وجولييت" "مرتفعات وذرنج"لا تكاد تخرج هى الأخرى عن مستويات الأفلام التجارية السائدة ولا يمكن مقارنتها بـ "العزيمة" الذى ظل مجرد استثناء وواحدا من أهم الأفلام السينمائية المصرية خلال تاريخها الطويل.

وإذا كانت بداية كمال سليم قد ارتبطت بالمنتج اليهودى ليتو باروخ ، فإن أفلامه الأخيرة ارتبطت هى الأخرى باليهود. حيث تعاقد قبل وفاته فى أبريل ١٩٤٥ على تأليف وإخراج فيلمين من إنتاج توجو مزراحى. الفيلم الأول كان بعنوان "المظاهر" الذى عرض فى شهر فبراير ١٩٤٥ ، والفيلم الثانى بعنوان "قصة غرام" الذى توفى أثناء إخراجه وأكمله المخرج محمد عبد الجواد. وسنشير الى ملامح فيلم " المظاهر " فى فصول تالية.

أما أحمد كامل مرسى فبعد إخراجه "العودة إلى الريف" إنتاج إبتكمان "استمر فى

تعامله مع السينمائيين اليهود سواء كمساعد مخرج لتوجو مزراحى[٢٥] أو مخرج دوبلاج لبعض الأفلام الأجنبية التى كان يقوم "ألكسندر إبتكمان" بتوزيعها داخل مصر والعالم العربى ،وذلك بعد أن حقق شهرة فى هذا المجال عندما أسند إليه أحمد سالم مدير شركة مصر للتمثيل والسينما مهمة دوبلاج فيلم "مستر ديدز يذهب إلى المدينة" إنتاج بارامونت الأمريكية وإخراج فرانك كابرا ، ويصف كامل مرسى هذه التجربة بأنها: "كانت مرضية وناجحة أثارت عاصفة من الدهشة والإعجاب بين الجماهير،كما أثارت عاصفة مضادة من النقد والاحتجاج والتوجس والخيفة بين السينمائيين: فريق منهم يحبذ ويؤيد الاستمرار فى هذا الطريق لكن بحذر وحساب، وفريق آخر يفند وينادى بإيقاف هذه الظاهرة الخطيرة وضرورة القضاء عليها وهى ما زالت فى المهد، فالدوبلاج شر وبيل وعدو خطير على السينمائيين فى مصر والبلاد العربية"[٢٦].

ورغم هذا التباين الحاد استمر أحمد كامل مرسى فى العمل فى مجال الدوبلاج، بحيث تجاوز عدد الأفلام الأمريكية والأوربية التى قام بعمل الدوبلاج لها لحساب شركة مصر للتمثيل والسينما وإخوان إبتكمان الخمسة عشرة فيلما منها "تاراس بولبا"، "جزيرة الحب"، "طيش الشباب"، "النمر السلطانى"، "القبر الهندى"، "كتاب الأدغال" "لص بغداد" "السندباد البحرى"، "سادة البحار"، "على بابا الأمريكى". "على بابا الفرنسى"، "شهرزاد" "ليلة من ألف ليلة"، "طريق القاهرة"، "شمشون ودليلة".

والواقع أن معركة الدوبلاج يمكن أن تكسبنا الكثير من المرارة والألم عندما نربطها بدوبلاج أحد الأفلام الصهيونية الشهيرة وهو فيلم "شمشون ودليلة" إنتاج بارموانت وإخراج سيسل دى ميل، وكتب وإخرج أحمد كامل مرسى الدوبلاج العربى له، فقد طلب عرض هذا الفيلم فى مصر فى الفترة التى تلت حرب فلسطين ١٩٤٨ مباشرة، وقد تردد الرأى فيه وعلى أعلى المستويات بين الإجازة والمنع، فبينما كان رأى الرقباء بادئ الأمر منع الفيلم، لما به من مضمون هو دون شك فى صف اليهود ودعاية لهم،ونتيجة لتردد المسئولين فى ذلك الوقت يتم عرض الفيلم لأكثر من خمسة عشر عاما وبكيفية مكثفة، فكان يعرض فى ثلاث دور للعرض مرة واحدة، وأحضرت الشركة ما يربو على الاثنتى عشرة نسخة بعضها بالإنجليزية المترجمة للعربية، والبعض الآخر مدبلج بالعربية، هذا بينما رقابة سوريا منعت الفيلم باعتباره دعاية لليهود فى عام ١٩٥٠[٢٧].

ومع ذلك لم يكن غريبا أن يعرض فى مصر فيلم "شمشون ودليلة" الأمريكى رغم محتواه المناهض للشخصية الفلسطينية فإحدى الحقائق التاريخية التى لا يمكن تجاهلها

هى أن السينما المصرية أنتجت نفس قصة "شمشون" فى فيلم بعنوان "شمشون الجبار" إخراج كامل التلمسانى وإنتاج أحمد سالم وتم عرضه فى القاهرة قبل شهر واحد من قيام دولة إسرائيل عام ، أما ملابسات إنتاجه وردود الأفعال حوله فيمكن أن نتابعها فى سطور تالية.

فى عام ١٩٥١ أخرج أحمد كامل مرسى الفيلم الغنائى "طيش الشباب" التى قامت ببطولته المطربة اليهودية سميحة مراد شقيقة ليلى مراد، وكان عنوانه مأخوذا من عنوان أحد الأفلام التى قام بدبلجتها أحمد كامل مرسى،ورغم أن الفيلم كان الأول والأخير لها فإن كامل مرسى كان يرى أن صوتها لا يقل جمالاً عن صوت شقيقتها ليلى مراد ويحدد سبب احتجابها بقوله :"حاربتها ليلى مراد بالتعاون مع زوجها المرحوم أنور وجدى قبل الفيلم وأثناء التصوير وعند العرض، وتمكنت من إيقافها عن العمل تماماً، وسبب هذه الحرب أن أجر ليلى مراد وصل آنذاك إلى ١٢ ألف جنيه عن الفيلم الواحد ،وهو أعلى أجر حصلت عليه ممثلة فى تاريخ السينما المصرية حتى الآن، وكانت تخشى من منافسة سميحة لها"[٢٨].

ومع ذلك لم يكتب لأحمد كامل مرسى النجاح الحقيقى كمخرج روائى سوى فى الأفلام التى جاءت تعبيرا عن تطلعاته الثقافية والأيديولوجية مثل " النائب العام ١٩٤٦" إنتاج أستوديو مصر، "العامل "١٩٤٦ وكان باكورة إنتاج شركة أفلام مصر التى كان يمتلكها حسين صدقى ،وتدور أحداثه حول مشاكل العمال مع حالات إصابة العمل، ويسجل الآن باعتباره أول فيلم يتناول مشاكل العمال فى تاريخ السينما المصرية.

البدايات التسجيلية

وحين نمعن النظر فى أول الأفلام التسجيلية التى أخرجها أحد أعضاء الجمعيات الشيوعية ـ اليهودية وهو صلاح أبو سيف أثناء رئاسته لقسم المونتاج فى أستوديو مصر،وقبل أن يتجه إلى إخراج الأفلام الروائية، فسنجده يرتبط زمنيا بالفترة التالية لاستقالة طلعت حرب من بنك مصر بعد أن سعى اليهود إلى إقالته لأسباب تحدثنا عنها تفصيليا فى فصل سابق.

كان هذا الفيلم بعنوان "المواصلات فى الإسكندرية " (٣٠ ق) ويتناول وسائل المواصلات فى الإسكندرية والخدمات التى توفرها شركات النقل لعمالها ومبانى الجراحات الحديثة لصيانة وسائل المواصلات[٢٩] وكان الزاوية التى عالج منها أبو سيف موضوع الفيلم هى: "لو لم تكن هناك مواصلات فماذا كنت تفعل؟ وانتقل من تاريخ النقل إلى

الوسائل التى تستخدمها الآن، ثم انتقل إلى الناحية الاجتماعية فى حياة العاملين فى النقل،كيف يتسلمون عملهم؟ كيف يعاملون الجمهور"(٣٠).

وقد اختلف الباحثون فى تحديد تاريخ إنتاج فيلم" المواصلات فى الإسكندرية "، فبينما يذكر كتاب "السينما التسجيلية فى مصر حتى آخر ١٩٨٠ " إصدار المركز القومى للسينما – وزارة الثقافة إن الفيلم من إنتاج ١٩٣٩، يذكر الباحث ضياء مرعى فى دراسته " السينما التسجيلية ، النشأة والتطور " (٣١) إن الفيلم من إنتاج ١٩٤٢، ثم يأتى صلاح أبو سيف ليعلق فى حوار نشر عام ١٩٧٤: "أنه لا يتذكر متى تم إخراجه على وجه التحديد"(٣٢)، والمرجح أن يكون إنتاج الفيلم فى بداية الأربعينيات، حيث إن صلاح أبو سيف عاد من بعثته فى سبتمبر١٩٣٩، وعموما فالتواريخ المطروحة لإنتاج الفيلم تتوافق مع حقيقتين أولهما أن التاريخ الأول (١٩٣٩) يقترب من الإضرابات العمالية التى توالت خلال الثلاثينيات وفى مقدمتها إضراب عمال ترام الإسكندرية الذى استمر ٣٦ يوما وهى فترة طويلة لم تشهدها الاضرابات العمالية فى مصر من قبل(٣٣) مما يعنى أن الفيلم كان "دعاية" لا تتفق مع الواقع أو المنظور الأيديولوجى لمخرجه، أما التاريخ الثانى فيرصد ترويجا لمشاريع يهيمن عليها اليهود فى تلك الفترة، فقد شاركت عائلة "موصيرى" فى تأسيس وتوجيه "شركة ترام الإسكندرية" البلجيكية ثم "شركة ترام الرمل" الإنجليزية والتى قامت بتأسيس شركة الإسكندرية للنقل بالأوتوبيس فى عام ١٩٣٨ ،وشركة سكك حديد الإسكندرية ،وجميعها شركات حققت نجاحاً مالياً كبيراً فى الفترة من عام ١٩٢٢ حتى عام ١٩٥٢ وكان كل من : إيلى ونسيم وهنرى وجويدو موصيرى يهيمنون على مجالس إدارتها، ويبدو وبما لا يدع مجالا للشك أن الفيلم أنتج لحسابهم.

وفى عام ١٩٤٧يقدم سعد نديم فيلمه التسجيلى "صناعة السكر فى مصر" لحساب شركة أراضى كوم أمبو، وفيه يتتبع(٣٤) خطوات صناعة السكر منذ زراعة القصب على مساحات شاسعة فى الصعيد حتى يصبح فى النهاية بلورات صغيرة. ناصعة البياض،مرورا بمراحله المتعددة مثل عصر القصب فى العصارات الكبيرة وعمليات التنقية المتوالية وعمليات الطرد المركزى، كما يبرز الفيلم ضخامة مصنع السكر وحداثة آلاته،ثم يصور المساكن التى أقامتها الشركة للموظفين والعمال مع التأكيد بأن الإدارة الرشيدة ترمى إلى تحقيق الراحة للأيدى العاملة.

كانت هذه الصورة الوردية لا تتفق مع الواقع من قريب أو بعيد، فمنذ منتصف الثلاثينيات حفلت المحفظة رقم٢٢٣، ملف١٨٤ بالعديد من الشكاوى، من الموظفين والعمال

المصريين لشركة كوم امبو وفى بعض هذه الشكاوى وردت هذه العبارة بالنص:"إن هذه الشركة الإسرائيلية (يقصدون شركة كوم أمبو تقوم بإذلال الشعب المصرى وتسخيره لأغراضها"(٣٥) والواقع أن الشركة كما يقول د. سيد عويس فى كتابه "التاريخ الذى أحمله فوق ظهرى" (كتاب الهلال رقم ٤١٧كانت حكومة داخل الحكومة ،إلا أنها كانت الأقوى، فالأراضى الزراعية أرضها، ولا يملك فلاحوها إلا أجورها التى يتناولون ما تبقى منها آخر الشهر بعد دفع الديون ، وكنت أرى مفتش الشركة "مزراحى" إذا سار فى الشارع ونادرا ما كان يحدث ـ تحيط به فصيلة من عمالقة الحرس المسلحين مخافة أن يرديه أحدهم قتيلاً كما حدث من قبل لمفتش الشركة".

ويصل بنا د. سيد عويس إلى نقطة أكثر خطورة عندما يقول : "ولقد لاحظت أن اختيار منطقة كوم أمبو لاستثمارات الشركة،كانت تجربة زراعية صناعية لكى يقتدى بها فى مكان ما ، وكنت اسمع أحياناً اسم هذا المكان أو صداه عندما يذكر أمامى من أن "قطاوى بك" سافر فلسطين وأن المفتش مزراحى كان سبقه إلى هناك بيومين" !!(٣٦) ومن المعروف أن الشركة كانت تمتلكها عائلات "قطاوى"، "سوارس"، "موصيرى" و"هرارى" !

يبدو أن هذه الصورة المفزعة لواقع "شركة كوم أمبو" كانت هى الدافع إلى جعل الناقد كمال رمزى يتساءل فى بحثه "سعد نديم رائد السينما التسجيلية "(٣٧) عن موقف سعد نديم فتى المظاهرات الثائر الطامح إلى خلق سينما تهدف إلى التنوير من قضية العمال من إخراجه لفيلم عن شركة كوم امبو ومشاريعها !

إن الإجابة تأتى ناقصة إلى حد كبير على لسان سعد نديم بعد أكثر من ربع قرن لتحقيقه لهذا الفيلم ، ففى الاحتفالات التى أقامتها عدة هيئات سينمائية وثقافية بمناسبة مرور ثلاثين عاما على اشتغال سعد نديم بالسينما التسجيلية ،قال الرائد الكبير عن فيلم "صناعة السكر فى مصر"" : إنه لا يرضينى الآن، فأنا أذكر أنه من ناحية مستواه الفنى يمكن اعتباره ممتازا، ولكن من ناحية المضمون لم يكن واضحا ومحددا بشكل صريح"،وهى إجابة لا تتمتع بالوضوح وإن كانت تفصح عن اعتراف ضمنى بالخطأ الذى وقع فيه سواء عن علم أو جهل! "

الوعى واللاوعى

واخشى استطراد مع هذه الملامح أن نتجاهل مراحل التباين والتحول التى حدثت لبعض هؤلاء السينمائيين، ففى ذروة الصراع العربى ـ الإسرائيلى وقبل إعلان الهدنة عام ١٩٤٨ قدم صلاح أبو سيف فيلمه"مغامرات عنتر وعبلة" "وفيه تغيرت الفكرة عن صراع

بين العرب والعرب إلى صراع بين العرب والأجنبى (الرومان) وأصبحت للموضوع قيمة سياسية، ولم يعد مجرد فيلم حركة "[٣٨].

من خلال هذه الرؤية تم طرح كثير من الشعارات القومية التى ظهرت فيما بعد وكثر استخدامها فى أعمال فنية أو على الساحة السينمائية مثل "أرض العرب للعرب"، "نعادى من يعادينا ونسالم من يسالمنا" ومن الصدف الغريبة أن يضيف أبو سيف شخصية جاسوس يهودى لعب دوره الممثل القدير زكى طليمات يضع على إحدى عينيه عصابة فجاءت كما يقول أبو سيف[٣٩] على غرار نفس العصابة التى يضعها موشى ديان الذى عرفناه فيما بعد. حيث بدأ إنتاج الفيلم عام١٩٤٧ أى قبل بداية الحرب الفلسطينية الرسمية عام ١٩٤٨.

ولقد وصفت شخصية زكى طليمات فى فيلم "مغامرات عنتر وعبلة" بأنها "شخصية لا تنسى"[٤٠] فهو رجل يهودى لا يعترف بالمثل العليا ولا يدين بحق الوطن، فيبيع أبطاله والمخلصين من أبنائه للأعداء فى مقابل دراهم معدودة وسلطة واهية يتيحها العدو المغتصب لأمثاله،ويصور له جشعه أن يقدم فتاته قربانا على مذبح شهوة قائد الأعداء لعله يرتفع على جسدها المسلوب الشرف إلى غايته فى المجد الزائل والمتعة المادية الوضيعة، إنه يحتك بعنتر ويخونه ويكتشف أمره فيعاديه، ويستغل اليهودى الضعيف قيود عنتر ليسخر من قوته،حتى إذا ما تحرر البطل من قيوده استضعف الجبان وضاعت زهوته[٤١] إنه دور يذكر المتفرج بدوره الخالد "شايلوك" فى مسرحية "التاجر البندقية".

ويمضى " صلاح ابو سيف "فى طريقه المناهض للشخصية اليهوديةفى فيلم دعائى قصير أنتجته وزارة الشئون الاجتماعية فى عام ١٩٤٩، وفيه يقدم - كما يقول أبو سيف - شخصية "الخواجة موريس اليهودى الصهيونى الذى يدبر المؤامرات ضد العمال المصريين كما يظهر فى الفيلم [٤٢].

وعندما عرض الفيلم فى افتتاح المهرجان القومى العاشر للسينما المصرية ٢٠٠٤ صاحبته دراسة موجزة للمخرج والناقد د. سمير سيف نستشف منها أن أبو سيف بينما كان يهاجم "الصهيونى" كان يميل إلى المرونة والمهادنة فى تعامله مع "الرأسمالى"مما يوحى أن الوجه اليسارى لأبو سيف خاصة خلال الأربعينيات بدأ يذبل ويشيخ ولم يسترد نضارته سوى مع بداية الخمسينيات.

يصور الفيلم[٤٣] مؤامرة يديرها بعض العمال فاسدى الخلق يتزعمهم خليل (فريد شوقى) وبتحريض من سكرتير وكيل الشركة اليهودى موريس (سعيد خليل) الذى يتظاهر

بالتعاطف مع العمال بينما يشجع الوكيل (حسن البارودى) على القسوة فى معاملة العمال يدبر هؤلاء القيام بإضراب وإلحاق الضرر بالمصنع الذى يعملون فيه رغم محاولات رئيس العمال الطيب جاد الله (فاخر فاخر) ومثالية المدير العام فوزى بك (عماد حمدى) الذى يؤمن بأن العامل عضو له اعتبار من الهيئة الاجتماعية، وتكاد المؤامرة أن ترتد أى نحور أصحابها لولا العناية الإلهية وحزم المدير الطيب !

ولما كان الفيلم يقصد به الدعاية والإرشاد الاجتماعى فالنبرة المباشرة زاعقة فى أحيان كثيرة،ويبدو أن الاهتمام السياسى للمخرج صلاح أبو سيف والكاتب نجيب محفوظ الذى قام بتأليف القصة قد طغى على الفكر الاجتماعى التقدمى الذى يعتنقه الاثنان،فقاما بالتركيز على شخصية (الصهيونى) الذى يستغل دهاءه فى إشعال العداء بين الجميع حتى تزداد الفرقة بينهم، وهو ما سبق أن قدماه حرفيا فى الفيلم الروائى "مغامرات عنتر وعبلة" والذى طرح الأقصوصة الشعبية للواقع السياسى العربى أثناء الحرب العربية الإسرائيلية الأولى عام ١٩٤٨.

ثم التركيز إذن ـ كما يقول د. سمير سيف ـ على شخصية اليهودى المخرب وتجاوز الاثنان ـ المخرج والمؤلف ـ التناقض الطبيعى بين العمال وأصحاب العمل الذى صورهم الفيلم يهتمون بأحوال العمال ويعملون لخيرهم رغم أنف هؤلاء الذين لا يدركون أين تكمن مصلحتهم !!

وعملية التكيف والاستيعاب بالنسبة لعلاقة السينمائيين المصريين اليساريين بالشخصية اليهودية سواء داخل الأفلام أو خارجها، لا يمكن أن تخلو من تناقضات صارخة، ففترة ما قبل قيام إسرائيل بشهور قليلة مثلما أمدتنا بفيلم "مغامرات عنتر وعبلة"لأبو سيف، قدمت لنا أيضا فيلم "شمشون الجبار" الذى سبق وأن أشرنا إليه، وفيه يظهر اليهود كأصحاب قضية بينما يتصف الفلسطينيون بالغش والخداع فى التعامل مع حقوق الآخرين، وهذا ما رددته كل الأساطير اليهودية حول شخصية اليهودى " شمشون"فى علاقته بالفلسطينية المخادعة "دليلة".

عندما سأل أحمد سالم منتج الفيلم عن المصادر التى اعتمد عليها فى تقديم قصة فيلمه قال إن مقدمتها "التوراة[٤٤] ومن هذه الإجابة تقدم مجلة الصباح قصة الفيلم التى يرجع تاريخها إلى حوالى ٤٠٠ سنة قبل الإسلام، شمشون رجل ينشأ فى قبيلة فقيرة مغلوبة على أمرها، فتهبه العناية الإلهية قوة ليخلص قبيلته التى أذلها ظلم المستبدين لها، وعندما يتحقق هذا وتستتب له الأمور وتدين له الصحراء بالسلطان ، يقع فى شراك لعوب هى

"دليلة" التى يدسها له الأعداء، وتنجح دليلة فى معرفة سر قوته الخارقة للطبيعة التى لم تصمد أمامها الأسلحة الماضية ولا الدسائس السياسية،يبوح شمشون لدليلة بعد أن ائتمنها على نفسه أن سر قوته فى شعره !

لم يكن من العسير على دليلة بعد أن اكتشفت هذا السر أن تقص ـ بحيلة ما ـ جدائل شعره الطويل لتفقده قوته التى هزم بها الجيوش المغيرة،وينهزم شمشون الجبار ويفقأ الأعداء عينيه. وفى اليوم الذى يحتفلون فيه بذبحه وتقديمه قربانا لآلهتهم يسرع قومه لإنقاذه، فى هذا الموقف يدعو شمشون الآلهة أن ترد إليه قوته المسلوبة، لينتقم من أعدائه قبل أن يموت،وتستجيب الآلهة لطلبه لينقذ قومه. فيهدم بساعديه أعمدة المعبد على أعدائه وعلى نفسه صائحاً صيحته التاريخية المشهورة : "على وعلى أعدائى يا رب !!

ومانفهمه من علامات التعجب التى ينتهى بها هذا الملخص أن كاتبه يرى فى الأفق أمورا لا يصح الحديث عنها أو تفسيرها، والدعايات التى صاحب الفيلم قد ساهمت فى تضليل الرأى العام فتحت عنوان : "شمشون" كتبت الصباح :"بدأت سينما أستوديو مصر من يوم الاثنين الماضى بعرض فيلم "شمشون" وتزدحم دار السينما بالجماهير، حروب الفروسية التى أخرجها الأستاذ التلمسانى فى هذا الفيلم أبدع إخراج. مع إغراء (دليلة) معشوقة شمشون لهذا الجبار برقصها ودلالها حتى خدعته لمصلحة أهلها ففرضتهم عليه ثم انتصر عليها،الفيلم به أنواعا مختلفة للتسلية من موسيقى ورقص وحرب وخمر"[٤٥].

وعندما يهاجم البعض الفيلم لن نجد فى الهجوم أفكارًا لها دلالتها بالنسبة لطبيعة الأحداث السياسية فى فترة إنتاجه وعرضه ، كل ما نفهمه أن الجمهور لم يتجاوب وأن هناك تساؤلات توجه إلى العاملين فيه : "أسأل سراج منير وعماد حمدى وعبد الوارث عسر ومحمود المليجى هل رضى كل منهم عن دوره الذى قام به فى شمشون؟ وأود أن اسمع إجابتهم ولو أن الجمهور قد حكم عليهم كما حكم على الفيلم وأدانهم إدانة لا تموحها سوى ندمهم على القيام بأدوارهم فى مثل هذا الفيلم الهزيل[٤٦].

ولكن عدم الوضوح فى التعامل مع "شمشون الجبار" داخل مصر قابله ردود أفعال عربية كان فيها التعويض !! وهذا ما ينعكس فيما أوردته بعض المجلات المصرية فى أعقاب عرض الفيلم فى كل من سوريا والعراق. فقد ذكرت مجلة "الحقيقة"العدد ٣٨ يوليو ١٩٤٨): "إن مظاهرة كبيرة قام بها الطلبة السوريون بشأن عرض فيلم "شمشون" واعترضوا على نعته "شمشون الجبار" هاتفين يسقط شمشون الملك الجبان،ذلك أنه كان يهوديا وحكم فلسطين قبل الميلاد" أما مجلة الصباح فرأت أن:"الفيلم ما كاد يعرض على

رقابة الأفلام العراقية حتى أصدرت أوامرها بمصادرته ومنع عرضه بتاتا، لا توجد أسباب اجتماعية أو مسببات أخلاقية ولكن كل الأسباب التى أدت إلى هذا المنع ، أن "شمشون" عرف فى التاريخ بأنه "يهودى" وتعقب المجلة على هذا الموقف قائلة : "لا شك أن هذا الشعور الطيب من جانب حكومة العراق الشقيقة فى قضية فلسطين والعروبة يقابل بكل تقدير وإعجاب[٤٧].

أندريه فينو بين أستوديو مصر واليسار

ارتبط اسم الخبير الفرنسى "أندريه فينو" عند الحديث بالفرص التى قدمها أستوديو مصر للسينمائيين من أعضاء الجمعيات الثقافية اليسارية سواء فى مجال الفيلم الروائى أو التسجيلى،وفى مقدمتهم بطبيعة الحال: كمال سليم، كامل التلمسانى، أحمد كامل مرسى، صلاح أبو سيف، سعد نديم، وغيرهم.

ومن الصعوبة بمكان التعرف بشكل دقيق على ملابسات تعيين أندريه فينو فى أستوديو مصر، ولكن المؤكد أن تعينه جاء قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية وبعد عودة الخبير الألمانى المخرج فريتز كرامب إلى موطنه، كما يبدو أنه تحقق فى أعقاب استقالة طلعت حرب من بنك مصر المشرف على شركة مصر للتمثيل والسينما صاحبة "أستوديو مصر".

يرى البعض أن الرجل بدأ يعيد تنظيم الأستوديو على أسس جديدة، فقرر أن يقدم الأستوديو برنامجاً كاملاً للعرض فى السينما التابعة له وهى سينما أستوديو مصر،ويضم هذا البرنامج إلى جوار الفيلم الطويل جريدة سينمائية وفيلما قصيراً[٤٨] ويشير البعض إلى قيام فينو بإخراج فيلم تسجيلى عن "الأهرام" وتأليف كتاب بعنوان "السينما" باللغة الفرنسية تحدث فيه عن السينما كفن وصناعة وضمنه كثيرا من المعلومات والصور عن السينما المصرية[٤٩] وأيضا قام بكتابة قصة فيلم "أرض النيل" الذى أخرجه عبد الفتاح حسن وعرض عام ١٩٤٦ .

ويعترف معظم السينمائيون من أعضاء الجمعيات الثقافية اليسارية بفضل فينو عليهم طبقا لتوجهات كل منهم واجتهاداته، فقد قال صلاح أبو سيف :"كان كل همى إخراج أفلام تسجيلية قصيرة، ويرجع الفضل إلى مدير إنتاج الأستوديو" أندريه فينو" الفرنسى الذى منحنى أكثر من فرصة كان أولها فيلم "المواصلات فى الإسكندرية" وفيلم آخر عن الهنود فى الحرب، وفيلما روائيا قصيراً هو "نمرة ٢٧ "[٥٠].

وبينما كان لمساندة فينو أهميتها من أجل أن يخرج كامل التلمسانى فيلمه الروائى الأول "السوق السوداء" الذى عرض عام١٩٤٦، جاء دعمه لسعد نديم ليجعله يوصف فى

كتاب كمال رمزى عن سعد نديم بأنه: "المثقف، المرهف الحس، المتحمس الذى يذكره الجميع بكل الخير". كما يشير الكتاب إلى دور فينو فى تشجيع سعد نديم من أجل إنشاء أول قسم للأفلام القصيرة فى مصر عام ١٩٤٦ ومن خلاله قدم سعد نديم فيلميه "صناعة السكر فى مصر" و"مصانع كفر الدوار" !!

والواقع أن نظرة صلاح أبو سيف وسعد نديم لفينو طغت عليها مظاهر الذاتية باعتباره أول من ساندهم فى ممارسة الإخراج السينمائى ،مما أبعدهما عن الرؤية الموضوعية للأمور على أساس التأمل لكل ما أنجزه الرجل خلال فترة عمله فى أستوديو مصر سواء معهم أو مع غيرهما، ولو أخذنا تجارب صلاح أبو سيف مع فينو كمثال ربما يتبين لنا بعض الملامح فى مسيرة الرجل.

فإذا كان من المتفق عليه أن إبداع الشىء هو إنشاؤه على شاكلة غير مسبوقة، فإن إنجازات فينو فى مجال الفيلم التسجيلى لم تكن غير مسبوقة فى مجال اهتمامات الأستوديو ، كل ما فى الأمر أن أضفى على بعض الأفلام التسجيلية صيغ ودلالات سياسية أضرت فى واقع الأمر بمن أخرجوها، وفى مقدمتهم صلاح أبو سيف وسعد نديم ، حيث كانت توحى بمساندة العامل المصرى بينما كانت ـ كما ذكرنا من قبل ـ تحاول الدفاع عن الرأسمالية والصهيونية.

أما صيغة "ابتكار" أفلام روائية قصيرة تصاحب الأفلام الطويلة فهى صيغة عالمية كان يمكن الاستفادة منها على عدة مستويات لعل أهمها إعداد وتدريب كوادر جديدة فى مجال الإخراج السينمائى وطرح قضايا اجتماعية تستدعى سرعة المواجهة ويمكن أن تنتج لصالح جهات مختلفة مما يجعلها لا تشكل عبئاً إنتاجيا على الأستوديو.

ولكن يبدو أن مشروع الأفلام الروائية القصيرة الذى ابتدعه فينو كان يعكس ارتجالا فى الفكر والتنفيذ بل وربما كان يشكل عبئاً ثقيلاً على الفيلم الخام النادر الوجود أثناء الحرب العالمية الثانية ، ويمكن أن نتلمس بعض تلك الملامح من حوارات صلاح أبو سيف نفسه:

" حدث أن كان فيلم "قضية اليوم" إخراج كمال سليم ـ جاهزا للعرض عام١٩٤٢ ومعه الجريدة والفيلم التسجيلى، ولكنهم لم يجدوا ما يكمل العرض بفيلم قصير ، استدعانى فينو وكان يشجع الشباب المثقف، وعرض على فرصة إخراج الفيلم القصير بشرط أن يتم إنتاجه فى خلال شهر حتى يعرض فى برنامج فيلم قضية اليوم.

فى اجتماع مجلس الإدارة اعترض مدير الأستوديو لاستحالة إنجاز الفيلم فى شهر ، تحمل فينو المسئولية وألقاها على عاتقى، كان عندى فكرة الفيلم ، كتبت السيناريو بسرعة

وصورت وأنهيت الفيلم "العمر واحد" أو "نمرة ٦" ٢٧ ق. فى الموعد المحدد، وكان أول بطولة لإسماعيل ياسين، ويوم العرض اشتريت الصحيفة لأطمئن على الإعلان عن عرض الفيلم، فوجئت بان الرقابة منعت الفيلم.

ولما سألت موظفى الرقابة عن السبب فى منع الفيلم قالوا إن الأستوديو نفسه هو الذى طلب منع الفيلم، وفهمت أن مدير الأستوديو عندما فوجئ بأن فينو حقق وعده وتم إنجاز الفيلم فى تلك المدة القصيرة، وكان هو لا يوافق على إنجاز الفيلم خلال هذه المدة ، فاتصل بالرقابة ، واتفق مع رقيبة من العاملات فى الرقابة على منع الفيلم باعتباره يسىء للأطباء، ولم يعرض الفيلم، وكانت صدمة عنيفة لى مع أول مع أول أعمالى الروائية، وإن كان فيلما قصيرا"[٥١].

فسر صلاح أبو سيف دوافع منع عرض الفيلم إلى خلافات بين فينو والمدير العام للأستوديو سببها الإعجاز غير المتوقع فى تنفيذ الفيلم خلال شهر واحد، متناسيا أن الفترة التى كانت مقررة لإنتاج الفيلم كانت ثمانية أيام وليست شهرا، وذلك كما جاء فى كتاب سعد الدين توفيق"صلاح أبو سيف.. فنان الشعب" الذى ألفه بإشراف ومساندة صلاح أبو سيف نفسه ، ومع ذلك سواء تم إنجاز الفيلم فى أسبوع أو فى شهر فإنه كان بالنسبة لأستوديو مصر بأهدافه الجادة والطموحة تهريجاً حقيقياً وإهدارا للمال والجهد، وربما كل من شاهده فى إحدى دورات مهرجان السينما الروائية يتأكد له تلك الحقيقة.

ومع ذلك كان يمكن الموافقة على دوافع فينو لإنتاج الأفلام الكوميدية القصيرة إذا كان الهدف منها تخفيف الطبيعة الجادة الغالبة على الأفلام الروائية الطويلة التى تصاحبها ، وهو أمر كان نادرا بعد أن أشار فينو على إدارة الأستوديو بأن تتجه إلى إنتاج أفلام شعبية كوميدية[٥٢] مثل : " محطة الأنس" و"الستات فى خطر"و"أخيرا تزوجت"و"أحلاهم" إلخ وأفلام غنائية استعراضية لمطربين ومطربات أمثال فريد الأطرش ومحمد أمين ومحمد فوزى وأسمهان ونور الهدى، مما يعنى أن الأستوديو لم يكن فى حاجة إلى مزيد من أفلام الترفيه.

وينعكس مناخ الارتجال الذى خلفه فينو على صلاح أبو سيف أيضا فى تجربته الروائية الأولى، فلم يكن يتوافر له فرصة إخراج فيلمه الروائى الطويل حتى جاء الحل كما يقول أبو سيف:"على يد عقيلة رتب، كانت تعمل بعقد احتكار مع الأستوديو، وحدث أن شاهدت فيلم"جسر ووترلو" وأعجبها دور البطلة، تمنت أن تقوم بالدور فى فيلم قوى يجرى اقتباسه عن هذا الفيلم اقترحت على رئيس مجلس الإدارة اقتباس الفيلم وعرضت على الفكرة"[٦١] وكانت النتيجة فيلمه الروائى الأول" دايما فى قلبى" ١٩٤٦ .

ربما يرى البعض أن إنحراف " أندريه فينو" تجاه الأفلام التجارية كان نتيجة إحباطاته من التعامل السلبى مع الأفلام الواقعية التى أتاح لمخرجى اليسار المصرى فرصة إخراجها، بعد أن ساند كامل التلمسانى لإخراج فيلم "السوق السوداء" وأحمد كامل مرسى "النائب العام" وعبد الفتاح حسن "أرض النيل" المأخوذ كما ذكرنا عن قصة من تأليفه، وكانت النتيجة تأخر العروض الأولى لهذه الأفلام من ثلاث إلى أربع سنوات، ولم يستثن من ذلك فيلم "أرض النيل" الذى ظل مركونا لمدة أربع سنوات تقريبا إلى أن أفرج عنه فى نهاية أكتوبر ١٩٤٦[٥٣].

فهل قدمت هذه الأفلام كفريسة سهلة للرقابة؟ أم كانت لا تتفق مع طبيعة التوجه الترفيهى لأفلام فترة الحرب؟ أم صادفتها صعوبات إنتاجية حالت دون استكمالها؟ كل الاحتمالات قائمة، ولكن الشىء المؤكد أن جميعها يؤكد أنه كان ثمة ارتباك فى خلق حالة من التوازن بين متطلبات السينما الجادة وطبيعة المرحلة، أما من ناحية افكار هذه الأفلام، فالعجيب أنها حاولت الالتفاف حول الطبقات العاملة والكادحة لمناصرة الطبقات الغنية أو لمناصرة الرأسمالية الاستعمارية أو الوطنية.

كان القانون الذى يدافع عنه فيلم "النائب العام" إنما يعبر عن طبقة الباشاوات ومنهم النائب العام وابنه[٥٤]، كما يأتى عدم التعرض للطبقة الرأسمالية فى فيلم "السوق السوداء" ليؤكد هذا الالتفاف وهو ما يتلمسه أكثر النقاد حماسة وإعجابا بالفيلم: "فتصوير صاحب طابونة وبقال فى إحدى الحارات كرموز للجشع الذى يؤدى إلى السوق السوداء يغيب الأطراف الكبيرة والأساسية المسئولة عن ذلك الاستغلال، وخاصة أن السرد السينمائى لم يستحثنا على اعتبار ما يحدث داخل الحارة صورة مجازية لما يحدث فى الواقع الاجتماعى خاصة أن هذا الواقع(وروابطه السببية) لا يمكن تكثيفه أو اختزاله إلى هذا التشابه مع ما يحدث فى حارة الصورة السينمائية[٥٥].

أما قصة فيلم "أرض النيل" التى كتبها فينو بعد حضوره إلى مصر بسنوات قليلة فقد عرضت موضوعا شديد المحلية يدعو "لتنبيه الفلاحون إلى أطماع(الفايظجية)-المرابون[٥٦] - ويجعل شخصية "المرابى، أبو جميل" بأداء زكى طليمات محورا رئيسياً لأحداثه، دون أن يشير - بطبيعة الحال - إلى الدور المركزى الذى لعبه المرابون اليهود فى هلاك الفلاحين الضعفاء - وربما يعود ذلك إلى أن الفيلم أنتج كإنتاج مشترك بين أستوديو مصر وبين شركة "جومون" الفرنسية"[٥٧].

هل كان " أندريه فينو " يهوديا؟

لن نجد تأكيدا صريحا على أن الرجل كان يهوديا، ولكن هناك كثير من الشواهد التى ترجح ذلك،ويمكن استخلاصها من التداعيات التالية لقيام إسرائيل ، ومن أبرزها القبض على اليهود المتهمين بالصهيونية أو الشيوعية وحجزهم فى المعتقلات(٦٧) وطرد البعض الآخر خارج مصر، وهو أمر لم يكن عاديا بالطبع، ولكنه جاء كمحصلة للغياب الطويل عن الوعى بالصهيونية من جانب الساسة ، والعجز عن التصرف من جانب الجماهير. ومثل هذا التكامل بين غياب الوعى والعجز عن التصرف يحدث ما لا تحمد عقباه[٥٨].

فى تلك الفترة المشتعلة تقدم مجلة "الصباح" فى عددها الصادر فى٢٧/ ٥/ ١٩٤٨ أى بعد أيام قليلة من قيام إسرائيل صفحة إخبارية يتصدرها خبر طويل تدعو فيه المجلة إلى طرد المصور الفرنسى سامى بريل من مصر، لأنه لا يحترم ضيافة المصريين، ويليه مباشرة خبر آخر يتلخص فى أنه أصبح من حكم المقرر إنهاء خدمات أندريه فينو بأستوديو مصر ، مع تعليق تحريضى يقول: "وعسى إلا تطرأ ظروف جديدة تسمح له بالبقاء"!.

فى اعتقادنا أن الربط بين الهجوم على المصور اليهودى المعروف سامى بريل وأندريه فينو يتضمن ترجيحا فى أن فينو كان هو الآخر يهوديا، خاصة وأن مجلة "دنيا الفن" تنشر بعد أسبوع واحد من الخبر السابق (١/ ٦/ ١٩٤٨) خبر آخر يفيد بأن موظفى مديرية الجيزة زاروا الأستوديوهات لحصر عدد اليهود الذين يعملون بها". ويتبعه بفترة قصيرة خبر نشر فى "مجلة آخر ساعة" يعلن استقالة فينو من منصبه فى أستوديو مصر، مع تعليق له دلالته التحريضية أيضا يقول فيه :"وبخروجه أصبح جميع الفنيين الذين يعملون فى أستوديو مصر من المصريين[٥٩].

ولو دققنا النظر قليلا فى رأى المؤرخ الصهيونى يعقوب لنداو فى "أندريه فينو"سنجده يكرر محاباته التى خص بها اليهود بالحق والباطل،يقول لنداو فى معرض حديثه عن المخرجين فى السينما المصرية:

"كان المخرجون فى سابق العهد من الأجانب، ثم صاروا من المصريين بعد ذلك، ومن بين المخرجين الأجانب على وجه الخصوص نذكر أندريه فينو المدير الفنى لأستوديو مصر، وهو رجل فرنسى ذو كفاءة عالية، وقام بتصوير عدد من أنجح الأفلام التسجيلية للشركة (يقصد شركة مصر للتمثيل والسينما المالكة لأستوديو مصر) ولم يحدث أن اجتاز كثير من المخرجين المصريين تدريبا خاصا أو حتى أى تدريب من أى نوع، وغاية ما فى الأمر أنهم جندوا لهذا العمل من بين صفوف الممثلين "[٦٠] .

وهكذا نرى يعقوب لنداو يطرح وجه نظره بمنطق التدليس والمخادعة ، فهو يجعل فينو يتسيد تاريخ أستوديو مصر بعد أن ينزع عن الأستوديو كل إنجازاته التى حققها قبل فينو فى مجال الإنتاج والإخراج من خلال خبراء أجانب مثل "فريتز كرامب " مخرج "وداد" و"لاشين "(هل جاء تجاهله لأنه ألمانى ؟) ومخرجين مصريين دارسين فى الخارج مثل "نيازى مصطفى" و"أحمد بدرخان" وغيرهما، بل ويحول الفيلم التسجيلى الوحيد الذى أخرجه فينو إلى "عدد من أنجح الأفلام السينمائية للشركة" رغم أن الفيلم المذكور تباين الآراء حول مخرجه الحقيقى، ويرى البعض أنه من إخراج ولى الدين سامح وليس فينو[٦١].

****

والنتيجة أنه على الرغم من سياسة إتاحة الفرص التى حظى بها السينمائيين المصريين من أعضاء الجمعيات الثقافية اليسارية ـ اليهودية والتى تحققت من خلال المنتجين اليهود من أمثال "ليتوباروخ" و"إبتكمان" أو الشركات المصرية التى أشرف عليها اليهود فنيا مثل أستوديو مصر وأندريه فينو، فإن الوضع بالنسبة لهؤلاء السينمائيين لم يكن متشابها سواء على المستوى الأيدولوجى أو الفنى، فمسيرة بعضهم سرعان ما تبدلت، فكان الاستقرار والنمو الفكرى والفنى بطيئا بالنسبة للبعض، والذبول والتلاشى بعد النجاح بالنسبة للبعض الآخر ، وهو ما تعكسه عوامل ذاتية لعل أهمها: عدم النضج الكافى والرؤية السياسية والجمالية لدى معظمهم[٦٢] مما جعل البعض يفرض عليهم "المنهج التصالحى" الذى يتحاشى الصدام وكان تعبيرا مزدوجا عن عدم الرغبة فى التعارض مع القوة الاقتصادية التى تملك فعالية صناعة السينما فى يدها، وعن الرغبة فى نفس الوقت فى إثبات الذات وكسب الجماهير العريضة[٦٣].

الهوامش

١ – ص ٣٧١ كتاب " اليهود فى البلدان الإسلامية " (١٨٥٠ – ١٩٥٠) تأليف صموئيل أتينجر ترجمة : د. جمال أحمد رفاعى / عالم المعرفة – الكويت – العدد ١٩٧ / ١٩٩٥

٢ – (المرجع السابق ص ٣٤٧)٣ – د. على شلش : "اليهود والماسونية فى مصر" دار الزهراء للإعلام العربى ١٩٨٦ صفحة ١٤٤.

٤ – المرجع السابق ص١٤٤.

٥ –سمير غريب "السريالية فى مصر" ١٩٩٨ ـ الهيئة العامة للكتاب ص١٧

٦ – المرجع السابق ص١٨

٧ – د. رفعت السعيد "تاريخ الحركة الشيوعية فى مصر" ـ المجلد الثالث (١٩٤٠ ـ ١٩٥٠) شركة الأمل للطباعة والنشر ص ١١٣.

٨ – أحمد كامل مرسى ـ نشرة جمعية الفيلم ـ القاهرة ـ العدد الثانى: أغسطس / سبتمبر / أكتوبر ١٩٦٥.

٩ – سمير غريب المرجع السابق

١٠ –المرجع السابق ص ٣٠

١١ – المرجع السابق ص٧١

١٢ –إبراهيم فتحى "همرى كورييل: ضد الحركة الشيوعية العربيى" ـ دار النديم للنشر والتوزيع ١٩٨٩ ص ٥٢.

١٣ –المرجع السابق ١٢٤

١٤ –د. رفعت السعيد. المرجع السابق ص ١٠٤.

١٥– هاشم النحاس ـ "صلاح أبو سيف: محاورات" ـ الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٣ ـ ص ٤٣.

١٦– المرجع السابق ص ٤٣.

١٧– كمال رمزى "سعد نديم رائد السينما التسجيلية" ـ المركز القومى للسينما ١٩٨٨ ص١٨.

١٨ – مجلة "النجوم" ـ العدد ٨٠ ـ ٢٨ ابريل ١٩٤٦.

١٩ – أحمد كامل مرسى ـ روز اليوسف ـ ١٣ يونيو ١٩٣٥ ـ 'عادة نشر: نشرة نادى السينما ٥ يونيو ١٩٧٤ .

٢٠ – المرجع السابق ص ٣٦.

٢١ – سمير غريب المرجع السابق ص ١٧٩.

٢٢– سمير غريب المرجع السابق ص ١٨٠.

٢٣ – هاشم النحاس ـ المرجع السابق ص ٣٩.
٢٤– فرج العنترى "مقابلة شخصية".
٢٥– حوار مع أحمد كامل مرسى ـ أجراه سمير فريد ويوسف شريف رزق الله ـ نشرة نادى السينما ـ القاهرة ـ المرجع السابق.
٢٦– أحمد كامل مرسى : "فم الدوبلاج من خلال تجاربى الشخصية" ـ مجلة السينما والمسرح والموسيقى ـ هيئة السينما والمسرح والموسيقى ـ العدد السابع ـ يوليو ١٩٧٤.
٢٧– اعتدال ممتاز "مذكرات رقيبة سينما ٣٠ عاما" ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ ص ٢٣.
٢٨– حوار مع أحمد كامل مرسى الإنسان والناقد ـ نشرة نادى السينما بالقاهرة ـ المرجع السابق ص٣٠ .
٢٩– مجلة "الفنون" ـ العدد السادس عشر ـ أكتوبر ١٩٨٢ ـ الاتحاد العام للنقابات الفنية.
٣٠– سعد الدين توفيق : "صلاح أبو سيف فنان الشعب" ص ٣٣.
٣١– مجلة الفنون ـ المرجع السابق.
٣٢ – حوار مع صلاح أبو سيف ـ أجراه محمد عبد الله ـ نشرة نادى السينما ـ القاهرة ١٥/ ٥/ ١٩٧٤.
٣٣– د. رفعت السعيد ـ المرجع السابق ص ١٠.
٣٤– كمال رمزى. المرجع السابق.
٣٥ – أنيس مصطفى كامل المرجع السابق ص ١٦٨.
٣٦– د. سيد عويس "التاريخ الذى أحمله فوق ظهرى" كتاب الهلال. دار الهلال ١٩ ص.
٣٧ – كمال رمزى المرجع السابق.
٣٨ – هاشم النحاس ـ المرجع السابق ص ٥٦.
٣٩– هاشم النحاس ـ المرجع السابق ص ٥٦.
٤٠– مجلة "الصباح" مقال عبد المنعم شاكر العدد ٢٤ ـ ٩ مارس ١٩٥٠.
٤١– المرجع السابق.
٤٢ – مجلة "نصف الدنيا"ب ت
٤٣ – سمير سيف : الكتاب الرسمى للمهرجان القومى العاشر للسينما المصرية، ٢٠٠٤ صفحة ١٩، ٢٠
٤٤ – مجلة "الصباح" العدد ١١١٣ ـ ٢٢ يناير ١٩٤٨.
٤٥ – مجلة "الصباح" العدد ١١٢٤ ـ ١٨ أبريل ١٩٤٨.
٤٦ – مجلة "الحقيقة" العدد ٣٦ مايو ١٩٤٨.
٤٧ – مجلة "الصباح" العدد ١١٤٣ ـ ١٢ أغسطس ١٩٤٨.
٤٨ – حوار حول السينما التسجيلية والقصيرة ـ المخرج سعد نديم، نشرة نادى القاهرة للسينما ٢٢/٥/١٩٧٤ ص ٢٧، أجرى الحوار محمد عبد الله.
٤٩ – سعد الدين توفيق "فنان الشعب صلاح أبو سيف" دار مصر للطباعة ١٩٦٠ صفحة ٣٣.
٥٠ – حسين عثمان : "حكايات من تاريخ السينما المصرية العربية" ١٩٧٧ صفحة ١٠٤.
٥١– هاشم النحاس: المرجع السابق.

٥٢- إيريس نظمى "عماد حمدى أشهر فتى شاشة" مطابع الأخبار، ١٩٨٤ صفحة ٣١.
٥٣- محمود على : "السينما والرقابة فى مصر" ١٨٩٦ ـ ١٩٥٢، الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٤٥٤
- نشرة نادى السينما ـ دراسة "النائب العام" العدد ٢٣ السنة السابعة النصف الأول ٥/ ٦/ ١٩٤٧.
٥٥ - محسن ويفى "كامل التلمسانى فتنة البورجوازية الصغيرة" مجلة "الفن السابع" السننة الثانية ـ العدد الخامس عشر فبراير ١٩٩٩ صفحة ٤٢.
٥٦ - محمود على : المرجع السابق صفحة ١٥٤.
٥٧- سمير فريد: "فصول من تاريخ السينما المصرية" الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٢ صفحة ١٣١ .
٥٨- على شلش "اليهود والماسون فى مصر".
٥٩- مجلة "أخر ساعة" العدد ٧١٣ ٢٣/ ٦/ ١٩٤٨.
٦٠- يعقوب لنداو: يعقوب لنداو: "دراسات فى المسرح والسينما عند العرب" ترجمة وتعليق أحمد المغازى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢
٦١- بشير ضياء مرعى فى بحثه عن السينما التسجيلية فى مصر إلى قيام ولى الدين سامح بإخراج أول فيلم تسجيلى مصرى يتناول موضوعه الأهرام المصرية عام ١٩٤٣.. بينما يذكر منير محمد إبراهيم أن روبرت فينو أخرج فيلما عن "الأهرام" عام ١٩٤٦، وهذا يعنى إما كان اثنان من العاملين فى أستوديو مصر بإخراج فيلمين عن "الأهرامات المصرية" أو أن أحدهما قام بإخراج الفيلم خلال فترة الحرب العالمية وتم عرضه فى الخارج بعد الحرب وأن هناك لبس فى الأسماء.
٦٢- أحمد رأفت بهجت (إعداد وتقديم) "مصر مائة سنة سينما" مهرجان القاهرة السينمائى الدولى ١٩٩٦ بحث أحمد يوسف "صفحات من تاريخ السينما المصرية" ص ١٦٨ .
٦٣ - المرجع السابق : ص ١٦٠.

الباب الرابع:

الشخصية اليهودية فى الفيلم المصرى

الفصل الثامن
توجو مزراحى وأجواء الغيبوبة

العلاقة بين ما كانت تقدمه الصهيونية فى السينما العالمية عن خروج اليهود من مصر وبطش وجبروت الفراعنة وبين معظم الأفلام المصرية التى قدمها اليهود، أو كانوا يتوارون خلف صانعيها كانت علاقة وثيقة الصلة، ومن الصعب أن نضلل أنفسنا أو نضلل غيرنا حين نخضع مناقشتها لمنطق هل هى علاقة قائمة عن عمد أو مصادفة ؟ فمن الواضح أن الفيلمين العالمى والمحلى كانا يتكاملان بالنسبة للصهيونية رغم تفاوت المستوى الفنى والإنتاجى، فالأول يتوجه إلى اليهود فى كل أرجاء الدنيا بمن فيهم يهود العالم العربى، بينما كان الثانى يسهل للصهيونية فرصة نشر الإحساس بالغربة والخوف من المجتمع المصرى ـ العربى ـ الذى ما زالت تظلله آثار فرعونية غالبا ـ بل دائما ـ ما تكون خلفية لصراعات دموية بين القبائل العربية من البدو أو شاهدا موحشا لجرائم القتل والخيانة والاغتصاب التى ترتكب تحت تأثيرها.

لقد اتسمت غالبية الأفلام التى قدمت ما بين عامى ١٩٢٧ ـ ١٩٢٩ بطبيعة فكرية واحدة.. وكل من كتب عنها " يعتقد أنها تظهر كل ما يسىء إلى مصر عامدة متعمدة وأنها تصور المصريين فى أقبح المظاهر"[١].

لقد قدمت فى تلك الفترة الأفلام التالية:

"ليلى"	إخراج وداد عرفى ثم إستيفان روستى
"سعاد الغجرية"	إخراج جاك شوتز
"فاجعة فوق الهرم"	إخراج إبراهيم لاما
"تحت سماء مصر" (لم يعرض)	إخراج وداد عرفى / فاطمة رشدى
"الضحية"(لم يعرض)	إخراج وداد عرفى
"مأساة الحياة" (لم يعرض)	إخراج وداد عرفى
"بنت النيل"	إخراج وداد عرفى/ عمر وصفى / عزيزة أمير
"غادة الصحراء"	إخراج وداد عرفى

حفلت تلك الأفلام الأولى فى تاريخ السينما المصرية بكثير من الصخب والاضطراب والبدائية، والمثل الأعلى لمعظمها كان رومانسيات البدو التى قدمها فى السينما الأمريكية كل من رودلف فالنتينو، ورومان نوفارو،وفيها مجتمع الصحراء لا يسمح للعربى بالتطور الطبيعى حتى ولو وصل إلى أعلى درجات السلم الاجتماعى، فهو فى النهاية نمط لكل الملامح السلبية التى تفرزها حياة الشرق البربرية.

شىء من هذا ينطبق بصورة أو بأخرى على شخصيات الأفلام المصرية؛ سنجد نساء أجنبيات يقعن فى غرام الشيخ العربى، ولكننا لن نعثر على المعادل اليهودى الذى عندما يواجه الشخصية العربية أو المصرية يتحلى فى مواقفه بالتماسك الخلقى الذى يفجر فيه ينابيع القوة والأحاسيس الإنسانية فى مواجهة المشاكل والأخطار، كما قدم على سبيل المثال فى الأفلام الأمريكية المأخوذة عن روايات روبرت هيتشنز، ربما الاستثناء الوحيد يأتى من خلال شخصية اليهودى المرابى فى فيلم "بنت النيل" الذى يقدم قرضا إلى زوج عربيد يحاول أن يوصم زوجته بالخيانة.

الآراء النقدية التى واكبت الفيلم عند عرضه حاولت أن تتلمس بعض ملامح المرابى، ولكننا مع ذلك سنجد مشقة فى تفسيرها من كلمات أحد نقاد تلك الفترة :

"ثم هذا اليهودى، ما أزعجه؟! ولم أقام الدنيا وأقعدها؟! ومحمود بك (الزوج) لم يغب عن بيته إلا سواد الليل. ومع ذلك أفليس فى مصلحة هذا اليهودى أن يستولى على التأمينات العقارية التى قدمها محمود بك فحق له إذن أن يغتبط بغيابه لا أن يجزع، أم أنه رغم ما بدا من حرصه أقرضه المال دون رهن قوى"[٢]؟

افتراضات ربما تجعل اليهودى ضحية لمحمود بك الشخصية الشريرة داخل الفيلم. ولكن هل يمكن التعاطف مع المرابى فى مجتمع ترفض ديانته وتقاليده الربا؟ وعموما فدور

المرابى لاقى استحسانا من معظم من كتب عن الفيلم ومنهم ناقد مجلة العروسة[٣] الذى لا يجد أجدر بالذكر من حسن البارودى فقد حاز إعجاب الجميع فى دور المرابى ،ويتكرر السؤال الذى لا نجد له إجابة شافية، هل كان أداء البارودى بتكوينه الجسمانى وملامحه المميزة هو الأداء النمطى للشخصية اليهودية الشريرة التى تكنز المال بأى وسيلة وكما جسدها بعد ذلك بسنوات طويلة فى فيلم "هجرة الرسول" إخراج إبراهيم عمارة ١٩٦٤، أم أنه فى هذا الفيلم كان يقدم صورة مغايرة؟!.

يبدو أن الشخصية اليهودية لم يكن لها وجود ملموس فى بدايات السينما المصرية سوى فى أفلام توجو مزراحى الكوميدية التى قدمها خلال الثلاثينيات واضطلع ببطولتها الممثل اليهودى "شالوم" فى إطار تنوع إنتاجى يشمل الميلودراما والكوميديا والرومانسية الغنائية.. إلخ.

كانت الأفكار التى يضعها توجو مزراحى فى أفلامه الميلودرامية مثل "الكوكايين" ١٩٣٠، "أولاد مصر" ١٩٣٣ "البحار" ١٩٣٥ تمر دون أن يشك المرء فى أهدافها، فهى عن صراعات بين المصريين المسلمين تحيط بها أفكار لها صداها الاجتماعى عن الفقر والخيانة وتسلط الشهوات وإدمان المخدرات والطبقية. تلك العناصر فى مجملها كانت تقدم للمتفرج غير المصرى فكرة رئيسية تثير تساؤلات جوهرية وهى: إذا كانت الضغوط الغريزية المدمرة تتحكم فى علاقات هؤلاء المصريين مع أنفسهم، فماذا يحدث فى علاقاتهم مع الآخرين؟! وهو تساؤل تصبح إجابته أكثر صعوبة عندما ينتقل مزراحى إلى الكوميديا، فالمعانى المباشرة تتوارى وراء الهزل والمواقف الضاحكة والأغانى والاستعراضات، وتحدد بشكل قاطع طبيعة العلاقة بين "اليهود" و"المسلمين" من جهة وبين اليهود وكل الأغبار من غير المسلمين من جهة أخرى.

ضحكات سامة

إن القراءة المتسرعة لأفلام مزراحى الكوميدية قد تكون مدعاة لخيبة الأمل. فالمواقف التى تتضمنها تبدو ساذجة وغير مهمة، والملاحظات الحوارية التى تأتى على لسان أبطالها لا تتسم بالعمق أو الذكاء بل غالبا ما تكون سلسلة من الشتائم التى لا تصدر إلا عن إنسان معدوم التربية محدود التفكير وفى أفضل الأحوال إنسان لا يفوق ذكاؤه وبصيرته الحد الأدنى للإنسان العادى.

ولكن الواقع يؤكد أن القراءة المتأنية لتلك الأفلام ستكشف لنا أنها مليئة بالتفاصيل الاجتماعية والسياسية ذات الطابع الدعائى، وصراعاتها الخفية تضع اليهودى فى مواجهة

الأغبار عموما (مصريون وأجانب) وحتى الرموز الدينية سنجدها تتخلل الوجدان من خلال كادرات تظهر بأكثر من شكل وتكوين، أما الأسماء فلها دلالالتها ومعانيها، والمحصلة أن الأفكار التى تحتويها كوميديات مزراحى أكثر مما قد يتصور بعضنا، وأكبر حتى من مجموع الأحكام التى يروج لها معجبوه وعشاقه.

إن خطورة مزراحى ـ فى اعتقادى ـ أنه نجح فى ترجمة مضمون أفكاره الاجتماعية والسياسية فى علاقة اليهود بغير اليهود فى إطار الكوميديا، وينبغى علينا أن نتقبل هذه الحقيقة دون أن نقع فريسة لبعض الأفكار التى انتهى إليها بعض نقادنا المعاصرين.

فى أول أفلامه الكوميدية الناطقة "المندوبان" ١٩٣٤ يندهش المرء حين يلمس تلك الرغبة فى خلق علاقة حميمة بين عائلتين مصريتين متواضعتى المستوى أحداهما يهودية والأخرى مسلمة، وتحت شعار الصداقة المتبادلة بين أفراد العائلتين فى ظل جيرة تمتد لسنوات طويلة، بينما الواقع أن نغمة مزراحى فى الحديث عن العائلتين تؤكد مرارا وتكرارا أن الالتقاء الظاهرى بين العائلتين يخفى فروقا جوهرية تهدم العلاقة بينهما من أساسها.

فى الفيلم ستواجه العائلتان موقفاً واحداً وهو رغبة عبده صبى الجزار وشالوم بائع اليانصيب فى الزواج من ابنتيهما أمينة وإستير، ولكن الأسرتين لهما تحفظاتهما تجاه العريسين.

يمهد مزراحى لظهور عائلة أمينة بلوحة من اثار السينما الصامتة مكتوب عليها: "كانت المعيشة فى بيت أمينة خطيبة عبده عبارة عن شقاء مستمر" وننتقل من اللوحة إلى حجرة خاوية سوى من كنبة تجلس عليها إحسان الجزايرلى أم أمينة وبجوارها زوجها فوزى الجزايرلى والد أمينة بجلبابه وخلفهما لوحة مكتوب عليها "آية قرآنية" وبدون مقدمات تبدأ أم أمينة فى سباب زوجها!.

أم أمينة : عارفاك راجل نطع !! راجل لوح !! راجل مغفل. كان نهار أسود يوم ما تجوزتنى. انت يا أبو أمينة ؟

أبو أمينة : أيوه يا أم أمينة

أم أمينة : قوم فز ناولنى الحلة دى

أبو أمينة: ليه؟ إحنا حنطبخ النهاردة ؟

أم أمينة : آه.. مش النهاردة الجمعة

أبو أمينة : آه.. على فكرة ؟

أم أمينة: عايز إيه ؟

أبو أمينة : مادام حتطبخى النهاردة.. اعمليلى شوربة.. شوربة بالحبهان

أم أمينة : شوربة بالحبهان.. يالهوتى (صارخة بصوت عال)

أبو أمينة : ياولية وطى صوتك أحسن الجيران يقولوا دول بيتخانقوا على الطبيخ

أم أمينة : أحسن.. الحبهان بيضر النظر

أبو أمينة : أنا عايز انطس فى نظرى

أم أمينة : انفلق !!

....

أم أمينة : أنت حتفضل تقررلى على الشوربة والحبهان زى البنت والولد عبده

أبو أمينة : ماله عبده ؟

أم أمينة : ماله عبده ؟

أبو أمينة : آه ماله عبده ؟

أم أمينة : بقى بنتى.. بنتى اللى زى القمر..أجوزها لصبى جزار ولابس جلابية ؟

أبو أمينة: لابس جلابية.. ماله اللى لابس جلابية على الأقل ياولية عبده صبى جزار بكرة يجيب لبنتنا اللحمة على كل لون.. اللى احمر واللى أبيض وبكره البنت تتأسس

أم أمينة : يا أخى عدمت صحتك أنت والوله عبده من بدرى!! (ثم إلى ابنتها التى تدخل الغرفة) وأنت يا بنت الكلب!! لو ماكنتيش حتدخلى أوضتك دلوقت حقوم أنزل بالشبشب فوق دماغك !

وننتقل بعد هذه الوصلة المستمرة من الشتائمإلى حجرة أم إستير وزوجها سالامون بعد أن يمهد لنا المخرج بلوحة أخرى مكتوب عليها "وكذلك عند جيرانهم أهل إستير خطيبة شالوم" وهى كلمات توحى للوهلة الأولى بالتشابه التام بين العائلتين، ولكن واقع ما سنشاهده يؤكد عكس ذلك على طول الخط. فطريقة الأم فيتوريا فى التعامل مع زوجها سالامون تتميز بالتحضر والاحترام رغم أنها هى الأخرى أمية وبسيطة حتى مناقشتها لابنتها قد تتصف بالعصبية ولكن لا إهانات فيها ولا شتائم على الإطلاق، وتفاصيل مكونات المنزل بكل حجراته توحى بالتمدن فى إطار أسرة متوسطة، موائد، دولاب للصينى والتحف. لوحات مرايا، لا وجود لأى رموز دينية (شمعدانات أو نجمة داود.. الخ) والأهم من كل ذلك نحن فى مواجهة مكان ترفرف عليه علامات "الستر" فالطعام فى الأيام العادية يبدو مقبولا: سمك وعدس وجميع من فى الشقة له دور، فالأب سالامون يعود من عمله وهو يرتدى حلة إفرنجية كاملة، يحى زوجته بالفرنسية. والابنة تجلس أمام ماكينة الخياطة

تمارس عملا يساعد على استمرار المستوى المعيشى الذى نراه، والأم فى مطبخها تعد الطعام لأسرتها يوميا دون الانتظار ليوم الإجازة الأسبوعية كما يحدث فى بيت العائلة المسلمة، ربما التشابه الوحيد هو أن أم إستير ترفض زواج ابنتها من شالوم بحجة أنه يرتدى جلبابا، وهنا يتصدى الأب مؤكدا أن ما تقوله لا يتفق مع طبيعة سلوكهم الذى لا يضع أى فروق بين الطبقات ولا يحكم على الإنسان بمظهره، ولكن الزوج يدرك فجأة مصدر هذه الفكرة الدخيلة التى تسلطت على عقل زوجته.

سالامون: آه انت اتفقت مع الجيران ؟

فيتوريا: أيوه اتفقت

هنا سيتضح لنا أن مصائب أسرة سالامون فى تعاملها مع الآخرين تأتى من وراء أفكار أم أمينة التى تزرعها فى عقل اليهودية الطيبة أم إستير، وتجعلها أسيرة لنمط فكرى مادى عقيم يسيطر على حياتها! فبعد أن تخلق موضوع الجلابية توحى لها بطلب آخر وهو أن يدفع عبده وشالوم مبلغا من المال حتى يتم زواجهما، ثم يدفعها طمعها إلى الوقوع فى براثن اثنين من النصابين يستوليان على مصاغها وعلى كل ما تملك جارتها فيتوريا من مال ومصوغات.

لقد أصبحت أم أمينة هى العنصر الرئيس الذى يهدد حياة عائلة سالامون ويسلبها هدوءها وذاتيتها ومالها بل ويصبح سلوكها الذى يتفاقم فى بشاعته مع استكانة وخنوع زوجها يهدد سلوك العائلة اليهودية، ويهدد كل حافز يحفزهما على البقاء جيراناً لهذه الأسرة المسلمة، وإذا حدث كما فى الفيلم التالى "العز بهدلة" بعد ذلك فلابد أن تتحول أم إستير وتصبح أكثر تسلطا وعصبية.عبقرية التمويه

ورغم أن مزراحى لم يكن مؤلفا بمعنى الكلمة لأفلامه، حيث كان معظمها مقتبسا عن نصوص أو أفلام أجنبية.. فإنه تمتع بموهبة فذة (لا ندرى هل كانت مملوكة له أم لآخرين يقفون وراء الستار) فى التمويه على الأهداف الحقيقية لأفلامه موحيا برؤية اجتماعية متسامحة ينعكس زيفها على بعض المقالات المؤرخة لسينما مزراحى المدعية أن الرجل من خلال أفلامه استطاع أن يعيد أمام أنظارنا أحداثا كوميدية وميلودرامية تمثل صورا صادقة عن العلاقات بين المصريين والأقليات، وأنه كان دائما مناصرا للقضايا الاجتماعية بعيدا عن أى توجه عنصرى ، تلك الآراء نجدها قاطعه فى مقالات مثل المقال الذى نشر عام ٢٠٠٠ تحت عنوان "صانع النجوم الذى ما زال أسيرا لسوء الفهم"[٤] ، وفيه يرى كاتبه "أن هناك روحاً عامة من التسامح والتفاهم لدى جميع الشخصيات فى

أفلامه"ويلاحظ "أن شخصية شالوم لم تكن تحمل سمات مختلفة أو مميزة عن باقى الشخصيات، لا من حيث سلوكياتها أو مكانتها أو دورها فى الأحداث، فإن غيرنا الاسم لن يحدث أى تغيير جوهرى فى الفيلم" !! ويستخلص من ذلك "أن مزراحى بإجادة رسم تلك الشخصية كان يؤكد مدى الاندماج الذى كان يعيشه اليهود فى المجتمع المصرى قبل ظهور جرثومة الصهيونية التى راحت تقتات وتنمو من خلال الادعاء الكاذب بان اليهود يعانون من رفض المجتمعات التى يعيشون فيها"، وينتهى إلى القول بأنه "إذا كانت محاولة مزراحى خلق شخصية شالوم الكوميدية لم تستمر وتنجح فإن قيمتها التاريخية والثقافية هامة فى تاريخ السينما المصرية".

ولا تخفى على القارئ أهمية هذه الآراء فى سحب البساط من أى آراء مخالفة. فهى تدين الصهيونية من أجل مناصرة من كان يسعى لخدمة أهدافها وصاحب هذا المقال فى حالة حسن النوايا يبدو أنه اكتفى بقراءة ملخصات أفلام مزراحى دون مشاهدتها. فهو يقدم لقارئه رؤى تتعارض تماما مع التفاصيل التى يقدمها فى أفلامه ويحاول أن يخلق حوله "هالة من الريادة والنقاء الفكرى" وكلها أمور لا نمانع من تقبلها إذا كان منطلقها الحقيقة والرؤية النقدية الواعية،وكمثال على أهمية التفاصيل فى أفلام مزراحى ـ بعيدا عن ملخصاتها ـ نود أن نعقد مقارنه بين ملخص أحد اشهر أفلامه وهو "العز بهدلة". كما ورد فى الكتيب الدعائى للفيلم وبين بعض تفاصيل أحداثه التى ستؤكد لنا فى النهاية أن "الشيطان يقبع فى التفاصيل"!!

يأتى ملخص "العز بهدلة" فى الكتيب الدعائى كالآتى:

"تربط شالوم بائع أوراق "لوترية" وعبده صبى "جزار" صداقة أخوية جعلتهما يشتركان فى غرفة واحدة، فى نفس المنزل تسكن عائلة إستير خطيبة شالوم وعائلة أمينة خطيبة عبده والعائلتان تعيشان فى الحقيقة كعائلة واحدة بالنسبة للصداقة التى تربطهما من قديم الزمن.

ذات يوم توفى فجأة صاحب محل الجزارة تاركا لصبيه عبده دكانه وجميع ما يملكه من مال. فما كان من عبده إلا أن قسم التركة بينه وبين صديقه شالوم، وساعدهما هذا الحادث على الزواج كل بخطيبته.

أصبح عبده صاحب محل جزارة وأما شالوم ففتح بجانبه دكان صراف.

ويوما ما دبرت الظروف لشالوم شراء كمية من الأوراق القديمة واتضح بعد ذلك أن تلك الأوراق عبارة عن أسهم شركة رجعت للعمل بعد أن شلت حركتها مدة طويلة من

الزمن ،وهكذا أصبح شالوم مليونيراً وشارك عبده مناصفة فى جميع أمواله، ولم يجد الاثنان طريقة أفضل من شراء بنك، وانتشر الخبر كلمح البصر وأصبح الاثنان من الماليين الذين يشار إليهما بالبنان.

تحصل للبطلين مفاجآت غريبة لطيفة مبنية على جهلهما بالأعمال المالية وعلى حسن نيتهما وصفاء ضميرهما، من ضمن تلك المفاجآت حواديت غرام ظريفة وشيقة فى نوعها، وكما كان فى الحسبان خانتهما الظروف اللئيمة.

وفى النهاية نرى العائلتين بعد سوء تفاهم أساسه الفوز بالمال يرجعان إلى عيشتهما القديمة بكل بساطة، وكل منهما يفكر فى ذات نفسه، حقيقة أن "العز بهدلة".

إذا انتقلنا إلى تفاصيل الصورة المرئية لأحداث "العز بهدلة" ١٩٣٧ سنكتشف للوهلة الأولى أنها تدور فى وقت ينتشر فيه ملصق مكتوب عليه "أولاد مصر" وهو عنوان فيلم سابق لمزراحى أنتجه عام ١٩٣٣ أى قبل إنتاج "العز بهدلة" وعلى مسافة منه ملصق آخر مكتوب عليه للإيجار والملصقان على حوائط واجهات محلات الشارع الذى يعمل فيه الصديقان المسلم عبده (أحمد الحداد) واليهودى (شالوم).

سرعان ما نكتشف المغزى الساخر فى الربط بين الملصقين "أولاد مصر"، و" للإيجار " عندما نتتبع سلوك عبده ونقارنه بسلوك زميله اليهودى فمع مشهد البداية نجدهما ينامان سويا على فراش واحد.. يرن جرس المنبه فى الصباح يستيقظ شالوم مسرعا بينما يستمر عبده غارقا فى نومه، يناديه شالوم ولكن دون جدوى، فيضطر إلى استخدام الكلمة السحرية التى توقظه وهى "معلمك أهو"، هنا ينتفض عبده ليقول لشالوم صارخا: "أنت كل يوم تصحينى أمال أنا جايب المنبه ليه"؟ فيرد عليه شالوم وهو يكتم غيظه: "المنبه دق وصرخ وأنت عايز لك بمب" وعندما يهبط عبده إلى محل الجزارة نكتشف سبب خوفه من المعلم فهو يستقبلة بـ "الشلوت" فى مؤخرته فيكون رد فعله القول "صباح الخير يا معلمى"!!

لم يكن سلوك عبده شاذا عن سلوك الآخرين من "أولاد مصر" ففى مشهد آخر نراه يجلس باكيا أمام محل الجزارة بعد أن مات معلمه يحيط به مجموعة من أولاد مصر بملابسهم البلدية.

واحد: عمل طيب إنه ساب الفلوس والدكان للراجل عبده الغلبان ده

عبده: يا ريته يا سيدى ما سبليش فلوس وفضل فى الدنيا دى الله يرحمك يامعلمى

شالوم: (يدخل المشهد) عبده فى ايه ؟

عبده: الله يرحمه البركة فيك

شالوم: معلش ماتبكيش من غير شغل.. من غير شغل اللى حكسبه أنا وانت بالنص

عبده: ده كان بيحبنى زى ابنه

شالوم: ابنه ؟! امال ده كان كل يوم يصبحه بالشلوت

واحد ٢: طب وماله شلوت.. بنية مش معلمه

واحد٣: ده خيره عليه لغاية النهاردة

واحد٤: أمال مين اللى علمه الصنعه

واحد٥: قله هو أكل العيش بالساهل

وفى أعقاب هذا المشهد ينتقل بنا مزراحى إلى مشهد آخر نرى فيه المعلم عبده داخل دكان الجزارة وهو يتعامل مع صبيه بنفس منطق "الشلوت"، لنصل إلى قناعة بأن الكوميديا عند مزراحى لم تكن سوى وسيلة لتدعيم مواقفه من سلوكيات "أولاد مصر" التى يرى أنها تتصف بالكسل والنفاق والخنوع والاستسلام للقهر، ولا مانع عندهم من أن يكونوا دائما للإيجار، بينما نجد أن ردود أفعال شالوم تتميز بالصدق والوفاء ليس فى إطار المشاركة الوجدانية فقط وإنما أيضا فى قدرته التى ستتأكد فيما بعد على التطبيق العملى لكل كلمة تصدر منه.

لم يكن شالوم بمنأى عن احباطات الشباب، فهو يخاف من تسلط حماته فيتوريا ويسعى إلى تحقيق رغباتها ورغبات خطيبته إستير، واحتواء غضبهما ولكنه عندما يحالفه الحظ ويكتشف أن الورق القديم الذى اشتراه من أجل أن يستعمله عبده فى محل الجزارة ورفض الأخير أن يستلمه أو يدفع ثمنه لم يكن سوى أسهم مفقودة لشركة مقاولات أعلنت إفلاسها من عشر سنين واستعادت قيمتها لتساوى أكثر من ٦٥٠ ألف جنيه.. ويصبح شالوم فجأة من الأثرياء، ولكنه يرفض استلام كل المبلغ بل يطلب تقسيمه إلى نصفين نصف له ونصف لعبده صاحبه الجزار المسلم "مش هو ادانى نصف فلوسه وأنا كمان أديله نصف فلوسى" وهو ما يعنى أنه لو كان قد اقترض بضعة جنيهات من عبده فهو يردها إليه أكثر من ٣٠٠ ألف جنيه بل ويجعله شريكا له فى إدارة بنك شالوم.

فى الوقت ذاته لم يكن موقف عائلة إستير من عائلة أمينة خطيبة عبده يختلف عن موقف شالوم من صديقه ، فحياتهما تكاد تكون مشتركة فى المأكل والمشرب والمشاركة فى المناسبات الاحتفالية مثل شم النسيم ولكن غالبا ما تكون هذه المشاركة لصالح عائلة أمينة التى يصل بها الأمر إلى اقتراض صالون الست فيتوريا للاستعراض به فى موكب شوار أمينة:

فيتوريا: (العمال يهبطون بالصالون) على مهليكم ياجدعان أوعوا تكسروا لى حاجه هو قدامكم صاغ سليم

أم أمينه: ماتخافيش ياست فيتوريا. دول حيلفوا بالشوار شوية كده ويرجعوا حالا

فيتوريا: لا وحياتك مش قصدى ان كنتى عايزة كمان الدولاب أبو تلات مرايات وحياتك أسلفهولك

أم أمينة: كتر خيرك انشا لله مانعدمكيش أبدا ياحبيبتى

وننتقل من الحوار إلى مشهد شوار أمينة الذى يتجول فى المنطقة على العربات الكارو تصاحبه موسيقى حسب الله، ولنتبين كيفية التفاف مزراحى على طقس شعبى بوصمه بالزيف والمظهرية فى مقابل افتعاله مواقف يهودية تصبغ عليهم مظاهر الكرم والتضحية.

أما شالوم فهو يقتسم كل شىء بينه وبين صديقه عبده: الثروة الطائلة، إدارة البنك، بل ويشيد لكل منهما سرايا مستقلة تبدو وكأنها قصر ضخم، ولكن بينما كانت سرايا شالوم الملتقى الدائم لعائلة زوجته إستير وعائلة أمينة زوجة عبده والمكان المفضل لممارسة لعبة الطاولة بين حماه سالامون والحاج إبراهيم والد أمينة ، بينما كان عبده يحرص على أن يجعل سرايته بعيدا عن الاستهلاك لدرجة أنه يرفض طلب شالوم لإقامة حفل عشاء لبعض أصدقائهما ولا يتنازل عن رفضه إلا بعد أن يشترط أن تكون المصاريف بينهما بالنصف وأن يستعير من منزل شالوم الفضة والصينى وأدوات المطبخ، والنتيجة أنه عندما يحضر الضيوف إلى سرايا عبده يجد شالوم نفسه وقد أصبح فى نظرهم متطفلا على عبده بل ويسمع أحدهم يقول "أنا مش فاهم ده شالوم وحماته ومراته كلهم عايشين على قفا عبده" ويحاول شالوم أن ينفى ذلك، ولكن دون جدوى، خاصة عندما يوافق عبده على هذه الادعاءات!!

كان من الطبيعى أن يغضب شالوم غضبا حقيقيا، ولكن الغريب أن يغضب عبده أيضا، ولولا تدخل أبناء الطرفين حفاظا على جيرة ثلاثين سنة لما تحققت المصالحة بين شالوم وعبده، ولكن المصالحة هذه المرة تأتى وفى أعقابها تدهور البورصة وإعلان تفليسة عمومية على كل ممتلكات شالوم وعبده.

وينتهى الفيلم وقد عادت الأمور إلى ما كانت عليه فى البداية، يعود عبده للعمل كصبى ونراه وهو يعد نفسه لتلقى "شلوت" الصباح من المالك الجديد لمحل الجزارة، أما شالوم فهو ينادى على أوراق اليانصيب، ولكنه فى هذه المرة يحمل ابنته من إستير وهى طفلة جميلة تفرض ملامحها البريئة على كل متفرج يهودى للفيلم أن يسأل نفسه هل من الأفضل أن تنمو هذه الطفلة وسط موبقات هذا المجتمع؟ أم أن فى الأفق مكاناً أفضل؟!.

عندما تعلن تفليسة بنك شالوم فى فيلم "العز بهدلة" على يد أشخاص لهم ملامح مصرية ويمثلون البنك العقارى وبنوك التجارة والصناعة والأراضى، وجميعها على مستوى الواقع ساهم الرأسماليون اليهود فى إنشائها وإدارتها فى وقت وصل فيه تغلغلهم داخل المؤسسات المالية فى مصر فى النصف الأول من القرن العشرين حدا لا يمكن تخيله، نصبح على يقين بأن فيلم "العز بهدلة" بل وكل أفلام سلسلة شالوم ـ كانت تستهدف من شخصية شالوم الفقير هدفا مراوغا يبدو فيه اليهود المصريين وكأنهم يتأرجحون على حافة الفقر ولا أمل لهم سوى فى ثروة مفاجئة أو مكسب من ورقه يانصيب، رغم أن وضعهم المادى كان متفردا ولم يكن بينهم بوجه عام سوى نسبة ضئيلة من الفقراء ترعاها الطائفة اليهودية بالمال والكساء[٥].

إن رؤية مزراحى لليهود فى مصر من خلال شخصية شالوم كانت رؤية يهودى أشكنازى من أصل غربى تجاه اليهود السفارديم الشرقيين الذين استقروا فى مصر منذ قرون واستجابوا لتيار الحياة فيها، ولذلك كانت رسالته هى أن يشوه تلك الاستجابة ويؤكد عدم جدواها فى ظل عيوب تنخر فى سلوك جيرانهم من المسلمين، وفى ظل قناعة صهيونية وهى أن الفقراء من اليهود هم الطبقة المطلوبة لتشييد أرض الميعاد.

مجتمع عنصرى

إن شالوم فى الأفلام التى أنتجها مزراحى لم يكن محروما فقط من المال، بل أيضا من الحق فى ممارسة أنشطة اجتماعية ورياضية نجدها تتوافر فى فيلم مثل "الرياضى" للمسلمين دون غيرهم، وهو ما يتنافى مع الحقيقة التى تؤكد أن اليهود كان لهم جمعيات وأندية اجتماعية ورياضية ومثل بعضهم فى بعض الدورات والبطولات الأوليمبية، بالإضافة إلى دور جمعية المكابى الرياضية فى الإسكندرية، التى تحولت على مستوى مصر إلى "الاتحاد اليهودى الرياضى والأدبى المكابى" وكان من أهدافها خلق أجيال من الشبيبة الرياضيين الأصحاء من أجل تحقيق الأهداف الصهيونية فى إقامة وطن قومى لليهود فى فلسطين وتشجيعهم على دراسة اللغة العبرية[٦].

يعد فيلم "الرياضى" نموذجا مثاليا للتوجه السياسى لسينما مزراحى، فهو من إنتاج شركته وتأليفه، ولكن ليس من إخراجه كما هو شائع إنما من إخراج كل من نيجل وكليمان مزراحى، ويبدو أنهما شقيقاه ويربط الفيلم بين أحداثه وصدى أحداث رياضية شهدتها مصر خلال العشرينيات عندما أتيح لها فرصة المشاركة فى مباريات كرة القدم فى الدورة الأوليمبية وحققت نجاحا من خلال لاعبين من أمثال حجازى وسالم ورياض وأباظة. ولكن

هذا التألق يتحول فى الحاضر إلى تعثر وتقهقر إلى الوراء وفشل فى مساعى المسئولين لإحياء هذه اللعبة الشعبية.. وهنا يظهر شالوم ليحقق المعجزة!!

إن شالوم بائع سندوتشات الفول والفلافل المتجول يعشق الكرة إلى حد الجنون.. يقف بعربته بجوار أحد النوادى الكبرى فى الإسكندرية ليحقق هدفين هما أن يشاهد المباريات فى مدرجات الدرجة الثالثة مع أولاد البلد من متسلقى أسوار النادى، وأن يساهم فى تشجيع اللاعبين بأن يبيع لهم السندوتشات بنصف التمن، مما يشجع أولاد البلد على خداعه بادعاء أنهم من اللاعبين للحصول على سندوتشين بسعر سندوتش واحد، وعندما يكتشف شالوم الخديعة يحاول أن يقبض على أحدهم ولكن يبدو أن هناك رؤية استبدادية للسلطة تجاه اليهود فبدلا من أن يأتى عسكرى الدورية للقبض على اللص يحاول أن يناصره باعتباره من أولاد البلد، الأمر الذى يجعل شالوم يستسلم لقواعد اللعبة السائدة فى الحياة، ويحاول إرضاء اللص بإعطائه مزيداً من السندوتشات ومزيداً من السلامات لأمه وأفراد عائلته، وعندما ينصرف العسكرى واللص من الكادر يتوجه شالوم فى لقطة متوسطة ليردد فى مواجهة الجماهير: يا حرامية يا ولاد الكلب! وهى كلمات تطول العسكرى واللص وكل من يشاهد الفيلم !!

إن ممارسات أولاد البلد والشرطة تجاه شالوم تجعله يحاول بحماس زائد أن يساير أساليبهم فى الفهلوة والغش والقسوة، ولكن دائما ما يلاحقه الفشل، يتسلق سور النادى ليشاهد المباراة تاركا كلباً صغيراً لحراسة عربة الفول من اللصوص، ومع بداية أحداث المباراة يكتشف المتفرج من خلال القطع المتوازى بين تعليقات مدير النادى وحوارات شالوم مع أولاد البلد حول المباراة أن شالوم يعرف بالضبط موطن الداء فى الفريق المصرى، وهو افتقاده إلى لاعب هجوم فى خط الوسط، ولأنه يسمع من البعض أن الواحد لو اتمرن يمكن يبقى لعيب وأن المسألة مسألة تمرين.. يتخيل نفسه اللاعب المطلوب وقد حملته الجماهير على أعناقها، وفى لحظات من النشوة يقرر أن يمارس التمرين على لعب الكرة، ولكن أين؟.

لن يجد شالوم مكانا يمارس فيه التمرين سوى حجرته المتواضعة مما يتسبب فى ثورة من جيرانه تنتهى بضربه علقة ساخنة تصاحبها شتائم مقذعة من عينة "الله يبتليك بوجع ضرسك" "الله يخرب بيتك" "إنشا لله تكون جات له مصيبة تاخده" إلخ والنتيجة هروبه من المنزل ثم العودة وقد اختفى وجهه خلف كم هائل من الضمادات الطبية ولكن بعكس ما كان متوقعا يستقبله الجيران بالترحاب والسؤال على صحته، ونعرف أن سبب تحولهم

المريب تلغراف قادم إليه من دمنهور يخبره أن خالته سرينا توفيت وبأنها تركت له ميراثا، ومن أجل السعى للاستفادة من الميراث المرتقب تستمر تداعيات النفاق والاستغلال من جيرانه المسلمين مع كلمات مثل "إحنا جيرانك خلى بالك ويانا" ثم وداعهم له بأمنيات السلامة من أجل العودة بالميراث الكبير !!

ولكن الواقع الذى تحاول عائلة مزراحى أن تقدمه لنا لا يبشر بوجود أثرياء يهود فى مصر فى تلك الفترة!! فهم إما باعة جائلون أو خدم.. لذلك عندما يذهب شالوم إلى عنوان خالته المتوفاة يكتشف أن الفيللا الفخمة التى كانت تقيم بها ما هى إلا مكان كانت تمارس فيه عملها منذ سنوات طويلة كخادمة، وأن ميراثها عبارة عن فستان وحذاء قديمين، ولكن إكراما لها يخبره الباشا المصرى صاحب الفيللا أنه على استعداد لتوظيف أم شالوم أو أخته مكان خالته مقابل ستة ريالات فى الشهر!

وفى طريق العودة من دمنهور إلى الإسكندرية يلتقى شالوم فى القطار بشخص يكتشف أنه.. لاعب نادى المحلة "سيد جودة" (شخصية حقيقية) ويبث هذه اللقاء الحيوية فى أوصاله خاصة عندما يعرف أنه يحتل المركز المطلوب فى فريق الكرة بأحد النوادى الإقليمية، ويقرر شالوم تقديمه إلى مدير النادى ومتابعة اختباره ثم تدريبه ثم يتطوع بتوفير الخدمات اللازمة طالما سيحقق النجاح المنشود لناديه المفضل، خاصة وأن النادى على وشك اللعب مع فريق جلوريا الأجنبى الذى سبق وأن تغلب عليه الفريق المصرى فى الأوليمبياد، ويرفع شالوم شعار "الانتصار من أجل رفع رأس مصر عاليا أمام العالم" ويشعر الجميع أن الفريق المصرى لو حالفه التوفيق سيكون الفضل لشالوم.

يتوقف شالوم عن بيع الفول والفلافل ويوجه زبائنه إلى بائع فول وطعمية آخر اسمه "بنيامين" ويبدو أنه يشير هنا إلى المطعم الشعبى للفول والفلافل الذى أداره يهودى يمنى الأصل يدعى بنيامين، وكان هذا المطعم مفضلا عند زبائن الأطعمة الشعبية من أبناء الإسكندرية، ولم ينافسه فيها أى مطعم آخر حتى رحيله إلى إسرائيل عقب حرب ٥٦[٧]، وهى إشارة كان يمكن لمزراحى أن يجعلها تعكس جو التسامح الذى كان يعيشه اليهود على مستوى الواقع، وليس مجرد معلومة توحى بضآلة وتواضع الأعمال التى يقومون بها.

ولكن ما أكثر المشاهد المنطوية على مستويات فى الطرح يصعب مقاومة الإغراء بالتركيز عليها.. فشالوم يقرر أن يتناول طعامه فى مطعم كبير لمهاجر يونانى.. توافرت له كل الإمكانات إلا الطعام الجيد والمعاملة الطيبة ومن يحتج من الزبائن عليه أن يتوقع وجبة من الضرب المبرح من صاحب المطعم الجلف الضخم.. وبحكم ما يرى يضطر شالوم إلى

أن يكتم رغبته فى الاعتراض على الصرصار الكبير الذى يتصدر وجبته!! المهم تنتهى الوجبة المقززة باكتشاف صاحب المطعم بأن شالوم له خبرة عملية فى مجال الأطعمة،فيدعوه إلى الإشراف على مطعمه أثناء فترة غيابه لإحضار زوجته الجديدة كاتينا من بلدته.

وفى أيام قليلة تنجح قدرات شالوم على الابتكار والانضباط فى تحويل المطعم سيئ الطعام والسمعة إلى "ريستوران" أنيق يحمل اسم "الرياضى" ديكوراته على هيئة كرة قدم وجرسوناته يرتدون ملابس لاعبى الكرة وزبائنه يتناولون أطعمتهم الشهية على أنغام فرقة موسيقية بالملابس الرسمية، وتصاحبهم مغنية حسناء ترتدى الملابس الرياضية المثيرة وهى تغنى: "الرياضة والإرادة سر السعادة، "ولكن هل يترك المصريون شالوم ليحقق آماله وأحلامه حتى ولو من خلال ما يملكه الآخرون، إن أحد البلطجية يحاول التحرش بالعاملين فى المطعم فيتصدى له شالوم بمنطق المالك اليونانى، لتبدأ معركة تأتى على كل ما أنجزه ويتحول المطعم إلى ركام من الأخشاب.

وحتى تكتمل المصائب على رأس شالوم يتدخل المصريون مرة أخرى لإحباط طموحه فى فوز الفريق المصرى لكرة القدم على الفريق الأجنبى، حيث يحرض أحدهم على اختطاف سيد جودة النجم الذهبى للفريق المصرى ومعه شالوم، لتبدأ المباراة بدونه وليصبح فوز الفريق الأجنبى أمرا مؤكدا، لكن ينجح شالوم رغم ضآلة حجمه فى التخطيط والتنفيذ لإنقاذ سيد جودة والتخلص من مختطفيهما لتنقلب موازين المباراة فى اللحظات الأخيرة، ويتحقق الفوز للفريق المصرى.

وينتهى الفيلم وقد حقق شالوم السعادة للجميع، انتصرت مصر على الفريق الأجنبى وفاز النادى بفريق متكامل ولاعب كبير، وفاز اللاعب سيد جودة بقلب ابنة مدير النادى، أما هو ـ نقصد شالوم ـ فكان نصيبه قبلة من خادمة ابنه المدير، وهو أقصى ما يمكن أن يتوقعه فى هذا المجتمع.

نصائح لشالوم وطائفته

وعلى الرغم من أن شخصية شالوم كانت تحظى بعطف ومناصرة مزراحى، إلا أن الطريقة التى عولجت بها داخل الأفلام توضح أن مزراحى لم يكن يرى أملا فى هذه النوعية من اليهود التى تعيش فى ظل اللغة العربية وخارج إطار الثقافة الأوروبية وخاصة الفرنسية، لذلك كان عليه عبء دفع هذه الفئة إلى أحضان هذه الثقافة.. فتراه يجعل شالوم فى "العز بهدلة" يستمتع بالإحساس بأن السندات الورقية التى اشتراها من بائع للمخلفات

القديمة هى شهادات من الليسيه ويتفاخر بأنه حاصل على إحداها،ويدعو الآخرين إلى مشاهدته وهو يقف بجوارها متباهيا بمؤهله العلمى المزعوم ومجرد الشعور بهذا الإحساس يوحى لنا بأنه يحمل رغبات دفينة تجاه التعليم، وخاصة عندما يلتقط كلمة فرنسية من هنا أو هناك، مما يجعل الفرق بينه وبين زميله المسلم عبده بطابق الفرق بين "العلم" و"الجهل" رغم أن كليهما بالمنطق العام غير متعلم، ولكن يبدو أن شالوم قد استوعب الدرس السابق عندما وقع فى مأزق الجهل باللغة سواء الفرنسية فى "المندوبان" ١٩٣٤ أو الإنجليزية فى "شالوم الترجمان" ١٩٣٥ وهو الفيلم الوحيد الذى ألفه وأخرجه شالوم.

"ليلى" الضحية

لم يكن ممكنا أن يستمر شالوم فى السينما مع بوادر الحرب العالمية الثانية. حيث أصبح اليهود فى بؤرة الأحداث، والمستقبل ينبئ بتفاعلات غير مضمونة العواقب. وغم أن شالوم كان يملك كل الخصائص والقدرات الفنية للإبداع، إلا أنه قيد نفسه ـ عن قصد داخل إطار الممثل اليهودى المؤدى لشخصية يهودية تحمل نفس اسمه الحقيقى، لذلك لم يعد مستساغاً أن يقوم بدور مصرى عادى يحمل اسماً محايداً، مما يحتم تواريه عن الأنظار ليستمر مزراحى مع الأفلام التى يضطلع ببطولتها عثمان عبد الباسط (على الكسار)، المعلم بحبح (فوزى الجزايرلى)، ثم أجاز لنفسه أن يستخدم (ليلى مراد) المطربة اليهودية ذات الصوت الجميل والملامح المشرقة فى سلسلة أفلام اضطلعت فيها بدور البطولة وهى تحمل اسمها الحقيقى "ليلى".

فى الأفلام الخمسة التى أنتجها وأخرجها توجو مزراحى لليلى مراد سنجد أن الحبكة تدور حول مجتمع ـ سواء فى الريف أو الحضر ـ تشيع فيه للوهلة الأولى أجواء الثراء والجاه والتحضر، ولكن تلك الصفات سرعان ما تذوب وتختفى ليحل محلها نزعات الخيانة والتآمر والتفسخ والتى دائماً ما تكون ضحيتها "ليلى مراد" وهى رؤية تتصف بالمنهجية فى استثمار تيمات حققت النجاح من قبل.

إن ليلى مراد فى تلك الأفلام تكاد تكون هى المعادل النسائى لشخصية. شالوم فى كوميديات مزراحى. ولكن مع تغيير فى الطبقة التى يتعامل معها كل منهما، فيهودية شالوم معلنة بداية من اسمه ومرورا بكل المظاهر الاجتماعية التى تحيط به، لكن تبقى "يهودية" ليلى متوارية وراء الأحداث حتى ولو بدت شخصية تنتمى لعائلة غير يهودية داخل أفلام مزراحى التى أنتجت جميعاً قبل أن تشهر ليلى مراد إسلامها عام ١٩٤٦ .

ولعل من الطبيعى أن يفصح بعض النقاد عن دهشتهم بل وصدمتهم من المقارنة بين "شالوم" و"ليلى مراد"، وأن يختلفوا مع هذه الرؤية، ولكن دعونا نأخذ هذا الاختلاف منطلقا لمتابعة تلك الأفلام بشكل أكثر تركيزا، وأن لا نكتفى بالتعامل معها كمجرد ميلودراميات غنائية، اأنتجت من أجل الترفيه والتجارة، أو أنها ظهرت فى وقت مستقطع ليس له علاقة بالتوجه العام الذى شكل أفلامه السابقة واللاحقه لها .

تحاصر شرارات الخيانة والتفسخ الاجتماعى فى مصر " ليلى " مع أول أفلامها مع توجو مزراحى "ليلة ممطرة" ١٩٣٩. عندما تقع ليلى ابنة الباشا فى حب شاب يخدعها حتى يفقدها عذريتها ويفر هاربا.. ثم يأتى فيلم "ليلى بنت الريف" ١٩٤١ لتتعرض ليلى الريفية خريجة المدارس الفرنسية! لخيانة زوجها ابن المدينة الثرى الذى يمارس عربدته مع شلة من المنحرفين تحاول استغلال ثرائه، ثم تضحى ليلى بسمعتها فى فيلم "ليلى بنت مدارس" ١٩٤١ حتى لا تصدم ابن عمها الذى تحبه عندما يكتشف خيانة زوجته ، ولا يحول جمال وموهبة ليلى فى الغناء وشهرتها المدوية من سقوطها فى براثن وأدران وشوائب نفس المجتمع فى "ليلى" ١٩٤٢ المأخوذ من غادة الكاميليا .

إن منهجية مزراحى فى تصوير الأجواء المحيطة بـ"ليلى مراد" ستنعكس على كل أفلامها، حتى ولو كانت مقتبسة من نص أدبى له شهرته المدوية مثل "غادة الكاميليا" ولندع أنفسنا نتوقف أمام مشهد واحد فى فيلم "ليلى" وفيه نكتشف حيلة مزراحى لتأكيد منهجه، وإن كان الإحساس ما زال يراودنا بأن ثمة " كاتب شبح " يقف وراء بعض سيناريوهات أفلامه التى يدعى كتابتها. وذلك لتباين مستواها الفنى رغم توافق رؤيتها العامة.

إن مشهد البداية ـ على سبيل المثال ـ فى فيلم "ليلى" يمكن أن نتقبله بكل النوايا الحسنة كما وصفه صلاح طنطاوى فى كتابه "رحلة حب مع ليلى مراد" ويأتى على الوجه التالى: تبدأ المشاهد ببطاقة دعوة لحفل ساهر مكتوب عليه ١٩٢٨ ثم يتسع الكادر فنرى قاعة هائلة بها مدعوون كثيرون من المصريين والأجانب.. وفى حوار سريع ذكى بين المدعوين نعرف أننا فى قصر أحد الباشاوات، وأن هذا الباشا قد دعا المطربة المشهورة ليلى لإحياء السهرة، ثم نرى ضيفا أجنبيا يسأل أحد المصريين عن السبب فى عدم وجود مدعوات مصريات فيرد عليه الضيف المصرى قائلاً : الهوانم موجودين ، إنما قاعدين فى البنوار وراء الستاير، وفى الحال ترتفع الكاميرا إلى البناوير فنرى السيدات المصريات خلف الستائر ثم نرى واحدة منهن ترفع الستار قائلة : أهى جت أهه ، أهى دى ليلى المغنية. يا اختى عليها، ثم تهبط الكاميرا إلى صالة الحفل لنسمع حوارا متناثرا بين

الرجال والنساء عن ليلى وعن شهرتها وعن العشاق الذين عرفتهم وعن جمالها وأناقتها...

لقد رصد صلاح طنطاوى المشهد بأمانة ولكن دون أن يدرى تجاهل تفاصيل غاية فى الأهمية ينسج فيها مزراحى بين الحوار والأدوات السينمائية (مونتاج. تصوير. تمثيل) ليصل بنا إلى أبعاد اجتماعية وسياسية متوافقة مع منهجه شديد الرسوخ.

إن الحوار فى هذا المشهد يعد نموذجاً مثالياً لكيفية عرض مزراحى لرؤيته تجاه مصر والمصريين من النساء والرجال. فبعد أن نعرف أن "ليلى" مغنية جميلة يصفها أحدهم بأنها: "أحسن صوت فى مصر" تضيف لنا إحدى النساء من خلف ستائر البناوير معلومة أخرى: "بقولك ليلى المغنية اللى خربت بيت عبد العظيم باشا"، ثم تنتقل الكاميرا من أعلى إلى أسفل لنسمع ضابط من الضيوف يضيف معلومة جديدة من خلال حديثه مع أحد مرافقيه: "هى دلوقت مع ضابط تركى غنى أوى" وهنا يأتينا على الفور تعليق من امرأة فى البناوير: "لأ ما هى سابت الضابط التركى بعد ما خلصت عليه" ولأننا على يقين من أن المرآة لم تسمع من موقعها البعيد الضابط لتعلق على كل ما قاله. هنا يكمن منظور مزراحى، فليلى "غادة الكاميليا المصرية" ليست مثل الفرنسية مرجريت جوشيه الغانية المحترفة التى لا تملك سوى جسد جميل وروح تصبو للحب، ولكنها امرأة تملك الجمال والرقة والموهبة التى جعلتها أحسن صوت فى مصر، ولكن وجودها فى المجتمع المصرى جعلها فريسة لكبار الباشاوات والضباط والأثرياء، والغرباء ينهشونها بأنياب الشهوة، فلا تشفع لها موهبتها أو رقتها وتتحول إلى مجرد "غانية"لا تملك الحق فى الحب بل وتتحول إلى كيان يتداعى تحت داء الصدر المميت.

لقد قضت ليلى متأثرة بطبيعة المجتمع الفاسد الذى كتب عليها أن تعيش فيه. ليس برجاله فقط وإنما أيضاً بنسائه اللاتى يحسبن أنهن طالما يعشن خلف الحجاب ويرتدين الملابس المحتشمة، فإنهن قد قمن بواجبهن الأخلاقى نحو المجتمع والحياة، ولكننا وهمنا كثيراً فسرعان ما تتبدد الصورة لنكتشف أن هؤلاء النسوة لا يقلن فسادا عن أزواجهن؛ ففراغهن نميمة وحسد ونهش فى الأعراض.

وعلى هذا المنوال سارت أفلام ليلى التى أخرجها مزراحى !

توجو والكسار

مع اختفاء شالوم وجد مزراحى فى الاستمرار مع شخصية النوبى عثمان عبد الباسط التى اشتهر بها على الكسار فى المسرح تعويضا مناسبا يحقق له كل أهدافه، دون أن يقع فى مأزق التحيز المباشر للشخصية اليهودية.. ومحصلة ذلك تسعة أفلام قدمها على

الكسار من إخراج وإنتاج وتأليف مزراحى وهى "ميت ألف جنيه" "خفير الدرك" "الساعة ٧" "التلغراف""عثمان وعلى""سلفنى ٣ جنيه" بالإضافة إلى ثلاثة أفلام مأخوذة عن حكايات ألف ليلة وكان بطلها أيضا شخصية عثمان عبد الباسط .

لقد وجد على الكسار فى شخصية النوبى الأسمر كما جسدها فى مسرحياته "الشرف والحكمة والنزق وضيق الصدر والرغبة الجامحة فى الحياة وحب الشراب والنساء والافتتان الذى لا حد له بالمرح والشجار والولع بالرقص والأداء التمثيلى وطيبة القلب الأساسية، فقرر أن يتلبس هذا كله وأن يجعله وسيلة لتأكيد حق النوبى المسحوق فى الحياة والاحتجاج على الظلم الواقع عليه بسبب لونه الأسود، وإشهار ما يخفيه هذا اللون من فضائل كثيرة إلى جوار إعلان انحياز الفنان إلى جانب الطبقات الشعبية ممثلة فى النوبى وذلك فى مواجهه السادة"[٨].

يأتى توجو مزراحى ليجرد شخصية النوبى عثمان عبد الباسط من كل ملامحها الإيجابية ويكتفى بالسلبى منها فكان فى أفلامه "رجلا أحمق بفطرته، أو بين العبيط والمجنون، فهو شديد التهور ويرتكب الحماقات، وهو زير نساء أيضا على الرغم من أن مظهره وعمره لا يسمحان بذلك"[٩].

ورغم تنوع الوظائف التى يلعبها الكسار فى أفلامه من خلال هذه الشخصية مثل الخفير والمحصل والفراش وعامل التلغراف والتليفونات والصياد.. إلخ ، فإنه لم يغير من مواقفه وعلاقاته بباقى الشخصيات لأنه فى كل هذه الأعمال غالبا ما ينتهى منها فى الجزء الأول من الفيلم بالفشل ليجد نفسه فى مواقف وعلاقات متشابهة من فيلم لآخر، وربما الفيلم الوحيد الذى يقدم فيه مزراحى على الكسار فى شخصيتين متناقضتين هو "عثمان وعلى" الذى يقوم فيه الكسار بدور عثمان عامل التليفونات الغبى ودور على بك الثرى الذى يعمل فى مجال المضاربات بالبورصة، ولكن الفيلم يصل بنا فى نهايته إلى نتيجة مؤداها أن عثمان وعلى ما هما إلا وجهان لعملة واحدة، وإذا كان المنصب والثراء يعطيان على الفرصة لأن يصبح زيرا للنساء، وبأن يحول مكاتب شركته إلى أوكار لمقابلة صديقاته وعشيقاته الأوربيات بعيدا عن خطيبته المصرية. فإن عثمان رغم فقره يملك نفس الميول للدرجة التى تجعله فى نهاية الفيلم يوجه النصيحة لعلى قائلا "انت حمار عشان مبتعرفش تسايس الستات، وحاطط مخك كله فى الشغل الأسهم والسندات والكلام الفارغ ده.. اضحك. فرفش. بوسة. قرصة"!!

ومع ذلك فإن على غالبا ما يهمل أعماله، ولا يجد ذاته إلا مع صديقته عايدة التى يصحبها فى إجازة طويلة إلى إيطاليا متجاهلا حاجة العمل إليه فى ذروة موسم

المضاربات فى البورصة، لأنه يعلم أنه سيعيش فى أوروبا لحظات من المتعة لن تتحقق له فى مصر تتسيدها صديقته عايدة وهى تجلس أمامه مرتدية رداء زين صدره بنجمة داود بحجم لافت للنظر وفى دلالة فجة على يهودية صاحبته، ولا تنبع الفجاجة هنا من طبيعة الرمز الدينى أو الانتماء إليه، وإنما فى كيفية استغلاله، فمن المؤكد لو أن فتاة استخدمت رسم الصليب أو الهلال بنفس الطريقة وبنفس الحجم لكان انطباعنا واحداً، بدليل أن الزعيم النازى هتلر عندما فرض على اليهود الألمان ثم اليهود الأوروبيين فى البلاد التى احتلها بعد قيام الحرب العالمية الثانية لصق قطعة قماش على هيئه نجمة داود على ملابسهم للتفريق بينهم وبين غير اليهود، وبنفس الحجم الذى كان مزراحى رائدا له. كان إحساسنا بالفجاجة والتعصب من عنصرية هتلر لا يقل عن إحساسنا بنجوم مزراحى التى لصقها على صدر بطلته قبل حرب هتلر بأيام قليلة، لأهداف ربما يرى البعض أنها مختلفة، ولكننا نرى أن جوهرها فى الحالتين واحد وهو " التعصب والعنصرية ".

لقد أتاحت هزليات على الكسار الفرصة أمام مزراحى لترسيخ بعض المفاهيم السلبية تجاه الشخصية المصرية، فلا تخلو أفلامه من مشاهد ومواقف متتابعة نرى فيها عثمان عبد الباسط وهو ينتحل شخصية صيدلى أو طبيب لا يعبأ بخطورة تصرفاته على حياته وحياه الآخرين، ليس بسبب جهله وحماقته فحسب، ولكن لتشرب شخصيته بعوامل الطمع والأنانية وعدم الإحساس بالمسئولية.

وربما يرى البعض أن أسلوب الفارس أو الهزل يسمح لمزراحى باستغلال تلك المشاهد لتكثيف شحنة الضحك فى أفلامه، وهذا مردود عليه من خلال تلك المشاهد ذاتها، حيث تنقلب فيها نتائج تصرفات عثمان إلى ما يشبه المأساة مع مردود جماهيرى ملىء بمشاعر الضيق والسخط، وهى مشاعر ربما تخف حدتها مع انتقال الفيلم إلى مشاهد أخرى، ولكن رواسبها تصبح كامنة تجاه شخصية تضحكنا ، ولكننا على قناعة بأنها لا تؤتمن، خاصة وأن المشاهد الأخرى تكثف لنا هذا الإحساس ولكن بمواقف لها ملامح أخرى.

ألف ليلة وليلة

وإذا كان الاقتباس من الأفلام الأمريكية أو الأوروبية كان وما يزال أمرا عاديا وشائعا فى السينما المصرية خاصة بالنسبة للأفلام ذات الطابع الاجتماعى،فإن الأمر يصبح ضربا من الهزل إذا كان هذا الاقتباس يسعى للتعامل مع نوعيات من الأفلام يحتم إنتاجها تقنيات عالية وإمكانات هائلة مثل "أفلام الفانتازيا" والخيال العلمى.

لذلك كان غريبا أن يساير توجو مزراحى الهوجة التى بدأها الإنجليزى اليهودى ألكسندر كوردا عندما قدم فيلمه الشهير "لص بغداد" ١٩٤٠ وتبعته سلسلة من نفس النوعية حاولت استغلال الخيال الأسطورى فى حكايات ألف ليلة وليلة لتقديم جرعات متواصلة من الأحداث الخيالية المليئة بالمغامرات والجنس والمعارك ومشاهد السحر والوحوش، وفى النهاية تتعامل مع الشخصية العربية من خلال أنماط متكررة عن فقراء يكتشفون أنهم أمراء، وأفراد يسعون للاستيلاء على السلطة من أقربائهم الحكام بالخيانة والتحالف مع اللصوص والقتلة.

هذه الحكايات عندما قدمها مزراحى لم تفتقر إلى الإمكانات التى تساعد على تجسيد أجواء الخيال فحسب، بل كانت ترتكز على نسيج مهلهل من حكايات تتوارى خلف المغامرة من أجل تشويه الشخصية العربية، لقد قدم مزراحى ثلاثة أفلام عن هذه الحكايات وهى "ألف ليله وليلة" ١٩٤١، "على بابا والأربعين حرامى" ١٩٤٢، "نور الدين والبحارة الثلاثة " ١٩٤٤ وفى كل فيلم من تلك الأفلام غرست ملامح معاصرة من أجل ربط الماضى المتخيل بالحاضر المطلوب إدانته، ونستطيع أن نتبين ذلك منذ فيلمه الأول من هذه السلسلة.

١ – قيام الممثل على الكسار ببطولة الأفلام الثلاثة من خلال شخصية عثمان عبد الباسط دون أى تغيير فى سلوكياتها أو تصرفاتها السلبية والتى علقت بها فى أفلام مزراحى السابقة وربما كان التغيير الوحيد هو فى الملابس ذات الطابع لتاريخى.

٢ – إصرار مزراحى على أن يجعل المتفرج واعيا بإن ما يراه يرتبط بالحاضر، وبأن هناك رقيبا يحد من حريته فى تقديم ما يريد، حيث يقدم مشهدا نرى فيه عثمان عبد الباسط ينتحل شخصية طبيب يقوم بعلاج إحدى الأميرات، وأثناء ذلك يدور بينه وبين مساعده السمين على عبد العال حوار حول طريقه علاجها.

عثمان: إزاى حندهن صدرها بالزيت من غير مانخلع هدومها ؟ إزاى مش عارف، ولو عملت كده الداخلية تقص الشريط وتخرب بيتنا.

مساعده : يا أخى ماتخافش، إيش جاب بتوع الداخلية هنا ؟

عثمان: انت ياملعون عايز تودينى فى داهية (إلى الجمهور) مش شايف الناس اللى بيتفرجوا علينا أد إيه نخلع لها ازاى بقى عشان يقولوا علينا قلالات الأدب.

٣ _لا نعتقد أن الغفلة أصابت مزراحى عندما جعل البنادق وأصوات طلقات الرصاص تسيطر على هجوم تقوم به عصابة عربية للاستيلاء على قافلة تقل عثمان عبد الباسط ومساعده فى إطار أحداث المفروض أنها تدور فى العصور الوسطى.

٤ – بينما كان الخيال شحيحا، كان التركيز مبالغا فيه على أجواء المؤامرات وأسواق الجوارى.. واستعراضات الرقص الشرقى،وأجنحة الحريم والقهر الدائم فى علاقة الرجل بالمرأة بوصفها العناصر التى تهيمن على الحياة العربية.

ألف ليلة.. وسلامة

عندما قدم مزراحى قصة "سلامة" فى السينما قيل إن مؤلفها على أحمد باكثير غير راضٍ عن إظهارها بهذه الصورة التى ظهرت بها(١٠)، وقيل إن القصة تشبه إلى حد كبير قصة "دنانير" التى قدمتها أم كلثوم من قبل فى السينما، فسلامة فتاة بدوية ترعى الغنم انتقلت من حياه الفقر إلى حياه الترف والنعيم بين جدران القصور ثم فقدت من تحب فزهدت فى الدنيا وهامت على وجهها فى الصحراء، ودنانير فتاة بدوية كانت ترعى الغنم ثم انتقلت من حياه الفقر فى خيام البدو إلى حياه الترف والنعيم بين جدران قصر جعفر الذى أحبته، ثم ما لبث أن فقدته فزهدت فى الدنيا وهامت على وجهها فى الصحراء.

إذن فاختيار القصة لأم كلثوم ليس شيئا جديدا.. ولكن الجديد هو أن القصة غلفت بشخصيات ومواقف جعلتها تتفق مع توجهات مزراحى التى بدأها مع سلسلة أفلام ألف ليلة وليلة، وحاول نثرها فى أفلام أخرى بعيده كل البعد عن التاريخ الواقعى والمتخيل، فالفيلم بعد أن يقدم سلامة وسط أجواء الحرمان والفقر والعبودية فى منزل مالكها أبو الوفا ينتقل بها إلى قصر مالكها الجديد ابن سهيل الذى يصفه الرواى حكيم بقوله: "ابن سهيل هذا مثل كل الأغنياء لا يأكل غير اللذيذ من المأكل والمشرب وكان قصره عمران بالفتيات والراقصات وعشاق الطرب" ولكن بعد أن يقدم الفيلم أجواء المجون فى قصر ابن سهيل سرعان ما نكتشف ـ على حد تعبير الناقد الراحل سامى السلامونى: "نموذجا لروح النفاق وتملق مشاعر الجماهير الحريصة على الفضائل ومكارم الأخلاق والتى كانت تتبرع بها السينما المصرية دائما، فالفيلم فى الواقع يريد الانحراف فى مباذل ومباهج قصر ابن سهيل، من راقصات ومغنيات وجوارٍ وصخب ومجون، فهذا هو مسرحه الأصلى. ولكنه سرعان ما يتراجع فى رشوة للجهات المحافظة يبرئ بها نفسه حين نسمع صوت الراوى حكيم يقول دون أن يسأله أحد: "ونحمد الله كان أمثال ابن سهيل قليلين لا يذكروا بجانب الكثرة من عباد الله الصالحين الذين زهدوا نعيم الدنيا ولم يغتروا بزخرفها الباطل. وبالرغم من أن مساكنهم تجاور قصور الأغنياء فإنهم لم يفسدوا فسادهم ولم يتدنسوا بجيرتهم. وكان من هؤلاء الصالحين الشاب التقى المتعبد "أبو عبد الرحمن القس".

ورغم أن الراوى لا يتراجع عن موقفه من اتهام كل الأغنياء بالابتذال بمن فيهم الخليفة يزيد بن عبد الملك بن مروان، تاركا الصلاح للفقراء الذين زهدوا نعيم الدنيا، فان الفقراء من أمثال الشيخ أبو الوفا وزوجته يتملكهم التعصب والقسوة فى التعامل مع جواريهم. وحتى المستنير منهم من أمثال عبد الرحمن القس الناسك المتعبد الذى يدخل قصر ابن سهيل" ممسكا بمسبحة بين أصابعه وعلى وجهه علامات الزهد كما تتصورها السينما فتجعلها أقرب إلى البلاهة من دون أن نكون قد علمنا حتى الآن وضع هذا الإنسان الهلامى بالضبط من الحياة"[١١].

ويركز الفيلم على قصة حب سلامة مع عبد الرحمن القس الذى يميل إليها، ولكن يكتم مشاعره لأنه رجل متدين. وكأن المتدين لا يحمل أى مشاعر إنسانية، ولذلك فهى التى تقتحمه بعد تلاوة القرآن لتؤكد له أنها ما زالت من الصالحات ولا تنكر فى مشهد غزل واضح مشاعرها نحوه. وللتأكيد على صلاحها رغم ممارستها للغناء، فهى ترفض الانسياق لمظاهر الخلاعة والمجون من حولها. وتضرب رجلا يقدم لها الشراب، بينما تشيع قصة حبها للقس فى أرجاء القصر على ألسنة الجوارى المتهتكات، بل ويرددها الناس فى الطرقات وفى المسجد حتى أن أحد المصلين يقول للقس: "لم يعد فى مكة كبير ولا صغير لا يتحدث عن حبك، ومع ذلك تنتهى قصة حب سلامة بالقس بالفشل نتيجة تسلط الأغنياء من حكام ومحكومين".

وفى إطار الحديث عن الشخصية اليهودية فى أفلام تلك الفترة علينا التركيز على عنصرين فى فيلم "سلامة" الأول المغزى وراء قراءة سلامة للقران داخل قصر ابن سهيل ووسط أجواء المبازل والمجون، والثانى طبيعة شخصية الراوى حكيم الذى يروى لنا قصة سلامة بكل تفاصيلها داخل الفيلم.

إن نظرة مزراحى فى سورة إبراهيم التى تتلو أم كلثوم بعض آياتها تتجاوز الرغبة فى تقديم أم كلثوم وهى تتلو القرآن على الشاشة أو التأكيد على إيمانها وسط أجواء المجون التى تعايشها داخل قصر ابن سهيل خاصة عندما يركز على الآيات الكريمة التى تقول "بسم الله الرحمن الرحيم (ربنا إنك تعلم ما نخفى وما نعلن وما يخفى على الله من شىء فى الأرض ولا فى السماء. الحمد لله الذى وهب لى على الكبر إسماعيل وإسحاق إن ربى لسميع الدعاء ربى اجعلنى مقيم الصلاة ومن ذريتى ربنا وتقبل دعاء ربنا اغفر لى ولوالدى وللمؤمنين يوم يقوم الحساب) صدق الله العظيم.

وإذا ما اتفقنا على أن لتوجو مزراحى أهدافا دينية وسياسية تصب فى معظم أفلامه. فليس من المستبعد أن يكون لاختياره قصة "سلامة" التى تدور أحداثها فى مكة حيث

الكعبة ونسل إسماعيل من المسلمين، هو حرصه على تقديم بانوراما لهذا النسل توحى بمفهوم سلبى يطول كل طبقاته، وينطوى على رغبة فى مقارنته بنسل إسحاق الذى تأتى الآيات الكريمة التى تتلوها أم كلثوم لتأكيد قرابته بإسماعيل، لكننا لا نرى أى ظلال لليهود داخل مدينة مكة سوى فى شخصية واحدة يغرس فيها مزراحى الكثير من المعطيات التى تقربها من اليهود.. ونقصد بها شخصية الراوى حكيم.

لا يذكر مزراحى أن شخصية حكيم يهودية.. ولكنه نجح فى أن يجعلها متفردة عن كل الشخصيات الأخرى فى الملبس والسلوك وحتى فى صراحة الاسم المشترك بين كافة الديانات ولكنه بالنسبة لليهود يعتبر معادله العبرى هو صفة"حاخام".

يروى حكيم قصة سلامة بنفس الملابس التى يظهر بها فى القصة نفسها.. وهى ملابس تختلف تماما عن ملابس كل شخصيات الفيلم سواء داخل القصور أو فى منازل الفقراء أو بين الرعاة من أمثاله. إنه يرتدى ملابس مميزة تشبه إلى حد كبير الطاليت Tallit الذى يرتديه اليهود ويتدنى من منتصفه حلية من أهداب من الخيوط الرفيعة، وهو راعى من طراز يكتسب ملامحه من حكاية النبى داود الراعى جميل الطلعة الذى يعزف على العود ويشدو بأجمل الألحان. الفرق الوحيد هو أن حكيم يعزف على الناى، أما ملامحه فتصفها سلامة بقولها "صغير مليح ووجه أملح" أما أغانيه فهى الوحيدة التى يرددها الأهالى مع سلامة وعندما تدخل سلامة إلى قصر ابن سهيل يختفى حكيم تماما ويتحول إلى راوٍ لا نراه داخل الكادر ولكننا نسمع صوته فنستشعر موقفه من المأساة التى يعيشها العالم الذى تنتهى إليه سلامة سواء فى ظل الفقر أو الثراء!!

العنصرية داخل الكادر وخارجه

لم يتحرر مزراحى فى أفلامه الكوميدية أو الميلودرامية من التحيز والعنصرية. كما أن الموروثات العنصرية فى العلاقة بين اليهود والمسلمين كانت تعشش فى أعماقه. وقد بدأت تظهر فى أفلامه بأساليب تعتمد على التحايل أحيانا والمباشرة الفجة فى أحيان أخرى، فبينما يحجب الرمز الدينى عن مكونات المشاهد التى تدور داخل أماكن يهودية باستثناء استخدامه لنجمة داود فى حالات بعينها (سلفنى ثلاثة جنيه ـ عثمان وعلى ـ الطريق المستقيم) نجده يهتم بها فى حالة تصوير الأماكن التى يعيش فيها المسلمين فريسة للفقر والمشاحنات والشتائم أو فى أجواء الفسق والمجون، وكأن ما يحدث فى تلك المشاهد هو نتيجة لارتباط شاغليها بالرموز الدينية الإسلامية سواء كانت آيات قرآنية معلقة على الحوائط أو سجادات صلاة أو أعلام تحمل رمز الهلال أو مشاهد ديكور تحوى مكونات ذات طابع إسلامى.

لقد رأينا فى عدد كبير ومتنوع من أفلام مزراحى نماذج من تلك الرموز التى لا يمكن لمن يتابعها أن يتردد لحظة فى أنها كانت محور اهتمامه ومركز تفكيره وتحمل فى مضمونها كل عناصر التحيز مع كل الإصرار والترصد.

ولكننا نخطئ إذا ظننا أن عناصر التحيز والترصد تجاه الرموز الدينية تقتصر على أفلامه الكبيرة أو التى استغرق الإعداد لها وتصويرها وقتا معقولا، فالواقع أن أفلامه الصغيرة التى لم يتجاوز مدة تصويرها الأسبوع الواحد، وهو رقم قياسى فى مجال الإنتاج السينمائى تتضمن من الرموز الدينية قدرا يفوق ما تتضمنه من أشياء أخرى، ويتضح لنا هذا من فيلمه "سلفنى ٣ جنية" ١٩٣٩ والذى يصفه ناقدنا الراحل سامى السلامونى بأنه فيلم شديد الركاكة والتخلف على كل المستويات"!

ولكن فى إطار هذه الركاكة والتخلف نستشعر أن كل مشاهد الفيلم بمكوناتها وديكوراتها وحوارها وأسماء أبطالها قد أعد لها قبل التصوير بوعى تام، فإذا كان عثمان عبد الباسط النوبى البسيط الفراش فى مدرسة الهلال!! لم ينجح فى إتمام أى عمل يسند إليه، فإن فشله قد يأتى نتيجة غبائه وتكاسله وربما نتيجة تحيز ناظر المدرسة التى يعمل بها أو نتيجة منازعاته مع حماته التى كانت غالبا ما تضايقه وتمتهنه وتحتقره وتحط من شأنه، بسبب عدم قدرته على إحضار ثلاثة جنيهات، هى رهن نصف البيت الذى يسكنون فيه. أسباب كثيرة ولكن كلها تأتى كنتيجة الرموز الدينية التى تحاصره سواء فى عمله فى مدرسة تحمل الرمز الإسلامى "الهلال" أو فى منزله حيث يدور صراعه مع حماته داخل كادرات تتسيدها لوحة قرآنية كبيرة"ومن يتق الله يجعل له مخرجا" وسجادة صلاة تتصدرها المآذن.

ويبدو أن مزراحى كان يريد أن يصل ببطله إلى نتيجة مؤداها أن "من يتق الله يجعل له مخرجا" لكن بشروط أهمها قناعته بأن كل من يحمل اسم محمد لن يحقق له الخروج من أزمته بل سيغرقه فى مشاكل لا حد لها !! فعندما يطرد عثمان من مدرسة الهلال يلتحق كممرض عند طبيب أسنان اسمه محمد لا يهتم بمؤهلات عثمان بل يتركه بمفرده فى العيادة، ولأن عثمان رأى الطبيب قبل أن ينصرف يعالج أسنان خطيبته ثم يقبلها فإنه يتصور أن القبلة نوع من العلاج، ويبدأ فى علاج المرضى حتى يموت أحدهم بين يديه وببساطة ينتقل للعمل فى محل جواهرجى يكلفه بتنظيف قطع المجوهرات، ولكن لأن الموظف القديم فى المحل واسمه أيضا محمد يرفض مساعدته فتكون النتيجة أن يبتلع فص خاتم ثمين لا يخرج من أمعائه إلا بالذهاب إلى المستشفى حيث تزوره زوجته وحماته لتخبراه بأن المحضر مصمم على بيع البيت إن لم يحصل على الجنيهات الثلاثة.

وبينما يقرر عثمان الانتحار تسوقه المصادفة من خلال البوابين أصدقائه إلى دخول نادى رياضى بجوار منزله، تجرى فيه مسابقة ملاكمة ينال المشارك فيها جنيها واحدا أما الفائز فينال عشرين جنيها وهو المبلغ المطلوب بالضبط لفك رهن البيت بالكامل.

ويدخل عثمان مسابقة الملاكمة هذه طمعا فى النقود.. ولكنه يفاجأ بأن المشاركين يتساقطون كالذباب صرعى ملاكم حقيقى ضخم الجثة اسمه محمد فرج وكان عليه أن يواجه هذا المحمد الثالث الذى يبلغ حجمه أضعاف أضعاف حجم عثمان، والمفروض والوضع هكذا أن تحدث مأساة له، ولكن فى ظل إشعاع "نجمة داود" التى تزين حوائط حلبه الملاكمة يتحقق لعثمان عبد الباسط ما تحقق من قبل لداود ضد العملاق جوليات وبالحيلة والمكر ومساندة العناية الإلهية ينجح فى هزيمة محمد فرج والفوز بالعشرين جنيها، ويدفعها للمحضر قبل أن يبيع البيت فى آخر لحظة، وعندما يسأل فى نهاية الفيلم من أين جاء بالعشرين جنيها يجيب عثمان عبد الباسط بنفسه "من عند الله" ويصبح السؤال من هو "الله" المقصود بالنسبة لمزراحى؟ الله داود أم الله محمد؟!!

وحتى نكون أكثر تحديدا أمام تلك الظاهرة فإن معظم الأفلام الكوميدية التى أخرجها مزراحى حرصت على رسم صورة سلبية لكل من يحمل اسم محمد، فهو اسم يطلق فقط داخل أفلامه على البوابين والسعاة والخدم وعلى أكثر من شخصية داخل الفيلم الواحد وأحيانا ما يتردد خارج الكادر على شخصيات لا نراها على الإطلاق، سنجد اسم محمد ينادى به الخادم فى عائلة مارى منيب والجرسون المتآمر مع الصديقين أنور وجدى ومحمد أمين فى "تحيا الستات"، وهو الشخص الذى نعلم أنه اكتشف جثة الجزار، والخادم فى فيللا شالوم الذى توشك خيانته أن تعصف بالحياة العائلية لعائلة شالوم، وعبده فى "العز بهدلة"، وهو العامل والساعى والمحصل المحتال باسم محمود فى "عثمان وعلى"، والزبون المجهول الذى يهدى الورود للراقصة ببا داود فى الكباريه، والبواب الذى تشيد على تصرفاته كل المآزق التى يمر بها أبطال فيلم "كدب × كدب".. إلخ.

وعلى أية حال يبدو أن السبب الحقيقى فى ذيوع هذه الظاهرة فى بعض أفلام مزراحى يرجع إلى ظواهر رصدها المستشرق والرحالة البريطانى إدوارد لين فى كتاب شهير بعنوان "المصريون المعاصرون شمائلهم وتقاليدهم" كتبه عام ١٨٣٦ وفى فصل من هذا الكتاب تناول حياة الطائفة اليهودية مشيرا إلى التسامح الدينى الذى تمتعوا به فى ظل عيشة هادئة، ولكنه يشير أيضا إلى بعض مظاهر التعصب المتبادلة بين المسلمين واليهود.. ويشير إلى أن بعض اليهود كانوا يحملون للمسلمين وللإسلام بغضا متأصلا أكثر من أى شعب آخر وفى هذا الإطار يقول :

" قص على صديق مسلم عندما ذكرت هذه الخاصية فى أخلاق اليهود حادثا وقع منذ بضعه أيام فقال "كان أحد اليهود يمر مبكرا صباح يوم من أيام الأسبوع الماضى بمقهى لأحد معارفه المسلمين يسمى محمدا، فرأى شخصا يقف هناك فظنه صاحب الدكان (إذ كان الغسق لا يزال قائما).

وقال سعدت صباحا يا شيخ محمد.. فلم يرد هذا الأخير ـ وكان يهوديا آخر ـ على تحية الأول بغير زجرة غاضبة لمخاطبته بأكره الأسماء التى يمكن التفوه بها أمام يهودى، وسحب الجانى إلى الكاهن الأكبر الذى حكم بجلده جلدا شديدا لهذه الإساءة بالرغم من احتجاجه بأنها غير متعمدة[١٢].

كلمات واستشهادات إدوارد لين من الصعب تصديقها أو حتى تخيلها، ولكن عندما نشاهد أفلام مزراحى لن نتردد فى قبولها كحقائق.

سلع يهودية للبيع !!

كان مزراحى فى جميع الأفلام التى أنتجها أكثر تضلعا وحذقا ومهارة فى الأمور التجارية، وهو أمر تحدثنا عنه بالتفصيل فى الفصل الخاص باليهود والإنتاج السينمائى،ولكن ما يهمنا هنا التأكيد على أن مزراحى لم يكتف بالاقتصاد أو التقتير فى العملية الإنتاجية، إنما سعى ومنذ البداية إلى تجنب أى احتمال للخسارة أو توقف دورة رأس المال انتظارا لعملية التوزيع الخارجى، لذلك أصبح يعتمد على سلفة أو مشاركة التوزيع التى تكفلت بها، ومنذ فيلمه الأول وحتى فيلمه الأخير شركة "منتخبات بهنا فيلم" وأيضا على إيراد العروض الأولى لأفلامه فى سلسلة دور عرض شركة "جوزى فيلم" التى كان يشارك فى بعض أسهمها.

ولكن الأهم من كل ذلك أن أسلوب مزراحى فى كتابة أفلامه وتحديد أنماط شخصياته وتراكيبه وأساليبه الفنية فى سرد الأحداث، قد ظلت ومنذ البداية أيضا تخدم بشكل جوهرى "الإعلان التجارى المباشر والدعاية السياسية غير المباشرة" فإذا توقفنا مع "الإعلان" سنجده يتميز بتوجيهه إلى المتفرج مباشرة دون أى محاولة للالتفاف، فهو إعلان واضح وصريح وغالبا ما يكون فجًّا!!.

فى فيلم "الساعة ٧" يفرط عثمان عبد الباسط ـ المحصل فى أحد بنوك الإسكندرية ـ فى تناول الخمر، وعندما يعود الى منزله تصور له الخمر أشياء كثيرة وعند نومه يحلم حلما مزعجا وهو أن لصوصا سطوا على بيته وسرقوا ١٢٠ جنيها عهدة البنك ، فيتهم بتبديد المبلغ وعندئذ يهرب من البوليس بزى امرأة، ويذهب إلى القاهرة للعمل فى بيت الثرى

حسين بك، وبعد العديد من الحوارات والمطاردات الضاحكة والمثيرة معا يدق جرس المنبه في حجرة عثمان ليكتشف أنه كان في حلم مزعج.

في ظل حلم عثمان يصبح أمام كاتب السيناريو فرصا ضئيلة تمكنه من تفسير تفاصيل الأحداث أو شرحها أو أن نراها بالتفصيل من منظور الشخص الذي يحلم، ومع ذلك يهيئ مزراحي لهذه الأحداث ـ الحلم ـ كمًّا ضخما من الإعلانات المباشرة ومنها إعلانات عن "راديو فيليبس" و"ماكينة الخياطة سينجر" وبيرة بعلامة "زوكوس" و"ويسكي" "جوني ووكر" بالإضافة إلى إعلانات مباشرة عن البنك الأهلي وبنك دي روما. وبنك الكريدية إلخ، وجميعها بدون استثناء سلع أو مؤسسات يهودية.

لقد كان إعلان فيليبس على سبيل المثال يؤكد أن المخرج لا يملك سوى الرغبة في النظر إلى الأشياء نظره تجارية تحتقر في جوهرها المتفرج ، وتتهاوى بالفن إلى حضيض الاستسلام الفج لرغبات المعلن، ففي شقة حسين بك حيث يعمل عثمان متخفيا في ملابس امراة يستقبل صاحب الشقة صديقه أمين بك.

حسين بك: أهلا وسهلا أمين بك.. نزل هنا على مهلك، إيه ده أمين بك؟

أمين بك: ده راديو فيليبس أحسن ماركة هدية عشان المدموازيل جميلة بنتك.

حسين بك : ابن حلال. أنا كنت ناوي اشترى راديو فيليببس لبنتي، لأني أتأكدت أنها أحسن ماركة ولكن ليه التكليف ده كله، تعالى يا جميلة يا بنتي شفتي أمين بك جابلك إيه؟

على أن مزراحي لا يكتفي بهذه الشحنة الدعائية المركزة لماركة فيليبس. ولكن سرعان ما ينتقل إلى مشهد آخر في حجرة خالية داخل شقة حسين بك يتسيدها جهاز راديو فيليبس عليها لوحة مكتوب عليها بالإنجليزية كلمة فيليبس، وهي لوحة لو شاهدها المتفرج في محل لبيع أجهزة الراديو لاستكبر حجمها ولم يكن ينقصها سوى سعر الجهاز وعدد موجاته، مثل ما حدث في فيلم " عثمان وعلي " عندما تحدث والد خطيبة علي بك على مائدة الطعام عن مميزات إحدى ماركات النبيذ وسعر الزجاجة منها وسعتها وتأثيرها ومميزاتها بالنسبة للماركات الأخرى!!

لقد استوعب الإعلان المباشر في أفلام مزراحي كافة الأنشطة اليهودية، وخاصة الفنادق والأماكن السياحية مثل فنادق مينا هاوس، شبرد، سميراميس، بركة قارون بالفيوم. بل سنجده في فيلم "أنا طبعي كده" يركز أحداثه من أجل مساندة مشروع عقاري ضخم كان ينمو في تلك الفترة في منطقة السيوف بالإسكندرية.

فيلم "أنا طبعى كده" ١٩٣٨ يحفل بتشكيلة ضخمة من الإعلانات.. ولكن يبدو أن الإعلان عن منطقة السيوف كان هو المنطلق الأساسى لتركيز أحداثه على هذه المنطقة التى كانت تمتلكها عائلات يهودية شهيرة مثل "توريل،سوارس، شماع" تحت لافتة الشركة العقارية لأملاك منطقة السيوف التى سجلت عام ١٩٢٩ وكانت تقوم بتجارة العقارات فى أحياء جاردن سيتى بالقاهرة و"السيوف" بالإسكندرية[١٣].

يتعرف المتفرج على منطقة السيوف من خلال بطل الفيلم أحمد الكبريتى رجل الأعمال وصاحب مصانع الكبريتى للأدوية.. وهو شخصية تعتبر نموذجا أصيلا يؤثره مزراحى كهدف من أهدافه فى هجاء كل ماله علاقة بالإنتاج المصرى ، ومع ذلك نلاحظ أن هجاء الكبريتى لا يكون على حساب السلعة المراد الإعلان عنها، وهى هنا منطقة "السيوف" فبعد أن يواجه الكبريتى الضغط والإرهاق والرجيم القاسى من زوجته نراه يدعى السفر خارج القطر: "لتجارتنا ونشاطنا الصناعى الذى ينمو يوما بعد يوم أنا مسافر أم درمان السودان هى تلك البلاد البعيدة المحرقة المهم سأقوم بواجبى"!.

كان المقصود من إعلان الكبريتى عن سفره إلى أم درمان "المحرقة" هو ممارسة نمط من السلوك لم يكن جديدا عليه من كل الوجوه، فهو بهذه الوسيلة يذهب إلى الإسكندرية ليلتقى بعشيقته الأرملة الشابة.

الكبريتى : نازل إسكندرية "السيوف" أنزل فى سيدى جابر واخد لها تاكسى

مدير أعماله : رايح السيوف عشان تفتح الطريق لمشاريعنا

الكبريتى : مراتى موريانى الغلب حداشر شهر موريانى الويل

وبعد أن يقدم مزراحى لمنطقة السيوف ووسيلة الذهاب إليها ومميزاتها من ناحية الجو والهدوء اللذين يتيحان للكبريتى العيش فى هناء مع عشيقته.. يجعل المتفرج يشاركه وجدانيا من خلال لغة الصورة بتصوير المنطقة على الواقع : حدائق جميلة. فيلات فاخرة، أماكن تدعو للبهجة والمتعة، ولكن هذه المتعة تنتهى بخيبة أمل بالنسبة للكبريتى، حيث يكتشف فى زيارته الأخيرة أن عشيقته تزوجت من دكتور غيور، حول فيلتها فى السيوف إلى مستشفى للعلاج الطبيعى والرجيم والنقاهة.. وهنا نحصل على قدر آخر من الدعاية يفرضه نمط الحياة داخل المستشفى، فالمنطقة بما تشتمل عليه من أماكن رومانسية جميلة، تعتبر أيضا ذات أثر عميق لمن يصبو للهدوء أو العلاج وباختصار: على من يريد المتعة أو العلاج الذهاب إلى منطقة السيوف!!

وكان لا بد لمزراحى وقد احتضن الدعاية للرأسمالية اليهودية أن يتخذ موقف الضد لكل من ينافسها. فبالرغم من تغلغل اليهود فى الاقتصاد المصرى، لم يكونوا هم الوحيدين

الذين كانت لهم اليد الطولى فى التأثير على الاقتصاد المصرى فقد كان هناك الكثير من الرأسماليين غير اليهود سواء من المصريين أو العرب أو من الطوائف الأجنبية، وعلى الأخص الطائفة اليونانية التى كانت على منافسه شديدة مع اليهود.

استهدف مزراحى فى جميع أفلامه رجال الأعمال والمهنيين والعمال من المصريين واتخذهم كهدف للهجوم على كل ما له علاقة بالإدارة أو الإنتاج أو الحرف المهنية المصرية، كان يخلق فى مشاهد أفلامه انطباعا وشعورا بعدم جدوى الاعتماد على المصريين فى كافة المجالات، فرجل الأعمال لا يكترث بأصول العمل ومؤهلات من يمارسه، لذلك يصبح عبدا لمستغليه طواعية واختبارا، ومن نماذجهم أحمد الكبريتى فى "أنا طبعى كده" فهو يملك مصنعا للدواء ومع ذلك يترك إدارته لرجل ينتحل صفه طبيب ويتحكم فى خصائص السلعة وسعرها ، مما يجعل منتجات الكبريتى فى نظر العامة من المصريين: "حقهم يحرموا بيع جميع مستحضرات الكبريتى ويحطوه فى السجن" كما نرى الجيزاوى بك رجل المطاحن فى المظاهرة يستسلم لتطلعاته الأرستقراطية تاركا أعماله لأفاق مقامر.. الخ. أما رجل المضاربات فى البورصة على بك فى "عثمان وعلى" فهو يترك عمله فى ذروة موسم البورصة من أجل قضاء إجازة مع عشيقته فى أوربا.

وكان للعمال نصيبهم فى أفلام مزراحى، خاصة إذا كانوا بأداء على الكسار وفوزى الجزايرلى وأحمد الحداد وعبده حسن وأمثالهم فهم يواجهون مشكلات واحدة وهى: العناد والكسل والجهل والتواكل فى ظل استسلامهم لآيات قرآنية مثل "رب اشرح لى صدرى" و"إنا فتحنا لك فتحا مبينا" فى "الباشمقاول" أو "من يتق الله يجعل له مخرجا" فى "سلفنى ٣ جنيه" أو "راجى عفو القدير" عثمان عبد الباسط بياع الفطير فى "نور الدين والبحارة الثلاثة" إلخ ، فمن خلالها يقاومون التطور والوفاء بالالتزامات والعمل لمواجهه ضغوط الحياة سواء الخاصة أو العامة.

أما المتعلمون من الموظفين والمهنيين والعاطلين فأغلبهم قاصر عن رؤية ما يريد أن يفعله بطريقة محددة واضحة ويعتبر العمل بالنسبة لهم فى مرتبة أدنى من مرتبة "الجنس" واللهاث وراء النساء، وهكذا ظهر أبطال أفلام "تحيا الستات""الفرسان الثلاثة " و"الباشمقاول" و"كدب × كدب" وفى الفيلم الأخير سنرى البطل العاطل أنور وجدى تنتهى بحكمة من راقصة تدعى "ببا داود" تقول له: "على فرض إنك عايز فلوس يبقى تكسبها بمجهودك وعرق جبينك مش بالنصب والكدب على عمك" !!

ويبدو مع كل ذلك أن هذه الأنماط المصرية لم تكن هى الوحيدة فى أفلام مزراحى، إذ يظهر فى بعض أفلامه شخصيات مصرية نابغة مثل المهندس ابن الحوذى "أولاد مصر"، ابن الحداد المتخرج من جامعات أوروبا فى "ابن الحداد" والفنان العظيم فى الفيلم المعروف بنفس الاسم، والمحاسب الذى يصل إلى أقصى المراتب الوظيفية فى بنك مصر فى "الطريق المستقيم"، ولكن تلك الشخصيات لم تسلم أيضا من طعنات مزراحى المخرج أو المنتج، فجميعها وقع إما تحت مقصلة الطبقية المصرية أو التربية الاجتماعية الجامدة والتى تدفع موظفاً كبيراً مثل فريد فى "الطريق المستقيم" إلى ترك زوجته وأولاده وسرقة البنك الذى يديره من أجل نزوات ورغبات عشيقته المغنية اللعوب، رغم أننا نراه فى بداية الفيلم يأمر بفصل موظف متزوج لأنه استدان للصرف "على واحدة رقاصة".

بعيدا عن مزراحى

عندما توقف مزراحى عن الإخراج بعد فيلم"سلامة" ١٩٤٥ لأسباب أوردناها فى فصل سابق.. كان قد حقق كل الرغبات التى يتوق إلى تحقيقها، وفيها أنه كان مذعنا مطيعا إلى حد كبير لكل الأهداف الصهيونية، لذلك فشلت أفلامه فى إعطاء العلاقة بين اليهود وغير اليهود ذرة واحدة من الفهم أو الوعى الحقيقى للمشاكل المتبادلة بينهم.

غير أننا إذا نحينا مزراحى جانبا وتفحصنا خريطة الأفلام المصرية حتى قيام حرب ١٩٤٨ لتبين لنا ظهور بعض الأفلام التى تعاملت مع الشخصية اليهودية خلال حقبة مزراحى مثل "زوجة بالنيابة" لأحمد جلال ١٩٣٦، "الشريد" لهنرى بركات ١٩٤٢ ولم نستدل على ما يفيدنا عن طبيعة هذه الشخصيات سوى أن الشخصية اليهودية فى فيلم بركات كان اسمها كوهين ولعبها الممثل المعروف محمد توفيق، وفى عام ١٩٤٤ أنتجت عزيزة أمير فيلم "طاقية الإخفاء" وفيه يلعب شفيق نور الدين شخصية مرابى يهودى يستولى على أملاك أرملة عجوز تلعب دورها الممثلة اليهودية سرينا إبراهيم! ولكن مع اختفاء مزراحى ظهرت الشخصية اليهودية فى إطار وظائفها النمطية وبعيدا عن أى رغبة فى إدانتها أو الهجوم عليها فكان هناك مسيو ليشع ومسيو ليفى سماسرة البورصة فى فيلم "سفير جهنم" ليوسف وهبى ١٩٤٦ ورجل الأعمال إيزاك فى فيلم "لعبة الست" لولى الدين سامح ١٩٤٦ وتوجت المرحلة بفيلم كامل التلمسانى "شمشون الجبار" ١٩٤٧ الذى تعامل فيه مع الحكاية اليهودية الشهيرة شمشون ودليلة.

ولا شك أن فيلم "لعبة الست" كان أكثر هذه الأفلام تأثيرا فى تصويره للصراع بين الطموح الفردى والضمير الاجتماعى من خلال العلاقة بين رجل الأعمال اليهودى وبعض

المصريين من غير اليهود، كتبه بديع خيرى ونجيب الريحانى وعرض فى ٢٥ فبراير ١٩٤٦ وكان أول أفلام مهندس الديكور ولى الدين سامح فى مجال الإخراج ، وأيضا الفيلم الأول الذى يلعب بطولته نجيب الريحانى بعد فترة احتجاب طويلة عن السينما استمرت ما يقرب من خمس سنوات.

كان "لعبة الست" يميل إلى أن يستمد من الماضى القريب نموذجا لليهودى المصرى فى فترة ما قبل وبعد هجوم الألمان على العلمين، ويستخلص من سلوك هذا اليهودى معانى أخلاقية نادرا ما نجدها فى المحيطين به مما يحوله إلى إنسان مثالى يحمل اسم إيزاك عمبر يمتلك منشأة تجارية يوحى لنا الفيلم بانها محلات بريموس الشهيرة لبيع الأجهزة المنزلية، وخاصة وابور الجاز وقطع غياره، ويجسده على الشاشة نجم وصف فى تلك الفترة بأنه "جنتلمان السينما المصرية" وهو الفنان سليمان بك نجيب.

يظهر إيزاك وهو يستجيب لدوافعه الإنسانية الخاصة وسط مجتمع طغت عليه الماديات والشهوات الحسية وتجاهل فيه الأغنياء أن السعادة الحقيقية تكمن فى الإخلاص والتضحية وإنكار الذات والوفاء، ولم يمتد بصرهم إلى حال الفقراء الذين كفروا هم أيضا بهذه المثل حتى بلغت المعاناة بأحدهم وهو بطل الفيلم حسن (نجيب الريحانى) حدا جعله يصرخ ساخرا "إنتم مش حاسين بحاجة، أنا راجل مليان وفاء، مليان إخلاص وتضحية وغلب أزلى. قاعد عاطل مش لاقى لقمة، ورونى جزار يدينى حته لحمة يدينى حته عظمة وياخد تمنها وفاء".

ويظهر حسن فى بداية الفيلم وهو يهيم على وجهه فى الشوارع باحثا عن عمل بغير قانون اجتماعى يحميه أو عقل يستر شدبه، فكل شىء يعتمد على الواسطة والمحسوبية، ولكن فجأة يلمع ضوءخافت سرعان ما يتحول إلى وهج مبهر يضىء حياته، وكان مصدره إيزاك عمبر الذى كان يطلب مستخدما جديدا فى منشأته يمتلك الثقة بالنفس والجرأة والكفاءة الشخصية وقبل كل ذلك الذمة والأمانة.

وبدون أن تسانده توصية من راقصة أو باشا ومن بين مائتى متقدم للوظيفة كان حسن هو الوحيد الذى لا يمتلك توصية تسانده، لذلك تسلم العمل فى منشأة اليهودى الطيب.

وتمضى الأيام ليتأكد إيزاك أن معاييره فى اختيار حسن كانت صائبة، فهو بائع ذكى وأمين، وباختصار كان إنساناً لم ير شبيها له من قبل، لذلك عندما يهاجم النازى ليبيا فى طريقهم إلى العلمين استعدادا لغزو مصر، يقرر إيزاك أن يبيع منشأته لحسن مقابل عقد صورى قبل أن يهاجر إلى جنوب أفريقيا، ليتحول حسن بين ليلة وضحاها إلى مليونير.

ولكن يبقى جانب آخر من حياة حسن يكشف لنا بشكل غير مباشر مثالية إيزاك، وهو الجانب الخاص بحياته الخاصة مع زوجته بنت البلد التى أصبحت راقصة وممثلة سينما شهيرة، أما أفراد أسرتها فهم مجموعة لا تحمل ضميرا فى سلوكها ولا يقيمون للكرامة وزنا كبيرا، ولا يعرفون ما هم فاعلون أمام شهوة المال فيتعثرون ويخطئون، ولولا بعض الوفاء من الزوجة لزوجها حسن لكان مصيرهما معا العيش بعيدا عن السعادة رغم الثروة والشهرة.

وليس من شك أن أحداث "لعبة الست" جعلت النظرة إلى شخصية اليهودى إيزاك نظرة رومانتيكية دعائية، غير أن نتيجتها المباشرة كانت لفت الأنظار إلى محاسن بعض اليهود المصريين ورفع راية الوفاء عند التعامل معهم بعد أن أصبح إيزاك نموذجا لهذا الوفاء دون النظر إلى أى شىء آخر مما أحاط بهم من أحداث ترتبط بفترة عرض الفيلم وليس أحداثه.

ويجدر بنا أن نختتم هذا الفصل بحقيقة لا يجب أن يغفلها أى مراقب أو مؤرخ للسينما المصرية وهيأن المخرجين اليهود قد ساروا فى لعبة العنصرية فى التعامل مع الشخصية المصرية إلى الحد الذى جعلهم يسخرون من كل تقاليدها وعقائدها ويعرضها لشتى ضروب المهانة والإذلال؛ لذلك لم يكن غريبا أن نرى فى فترات تالية نبرة السخرية من اليهود تسيطر على بعض الأفلام المصرية فى ظل شعور مرير فرضه الاستعمار والصهيونية وأعوانهما.

الهوامش

١) أحمد الحضرى: "تاريخ السينما المصرية" مطبوعات نادى السينما بالقاهرة ١٩٨٩ صفحة ٢٠٨.

٢) أحمد الحضرى : المرجع السابق صفحة ٣١٠.

٣) أحمد الحضرى : المرجع السابق صفحة ٣١٢.

٤) مجلة "الفن السابع" مارس ٢٠٠٠ صفحة ٧٥ ـ ٧٧.

٥) محمد مصطفى عبد النبى : "العصر الذهبى لليهود فى مصر" دار (الصديقان) للنشر والإعلان ـ الإسكندرية ١٩٩٧ صفحة ٥٥.

٦) أحمد محمد غنيم، أحمد أبو كف: "اليهود والحركة الصهيونية" فى مصر ١٨٩٧ ـ ١٩٤٧ كتاب الهلال العدد ٢١٩ ـ ١٩٦٩ صفحة ٤٢ ـ ٤٣.

٧) د. على شلش : "اليهود والماسون فى مصر" دار الزهراء للإعلام العربى ـ ١٩٨٦ صفحة ١١٦.

٨) د. على الراعى: "فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى" كتاب الهلال، العدد ٢٤٨ ـ ١٩٧١ صفحة ١٦٥.

٩) يعقوب وهبى إعداد) " الأعمال الكاملة للناقد سامى السلامونى" "سلسلة آفاق السينما" (١٩) الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٢ ـ الجزء الرابع صفحة ١٥٦.

١٠) مجلة "السينما" العدد ١٢ ـ ١٠/ ٥/ ١٩٤٥.

١١) يعقوب وهبى إعداد): "الأعمال الكاملة للناقد سامى السلامونى" المرجع السابق، صفحة ٢٥١.

١٢) عرفه عبده على : "يهود مصر، منذ عصر الفراعنة حتى عام ٢٠٠٠م" الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ٢٠٠٠ صفحة ٢٦٢.

١٣) أنس مصطفى كامل : "الرأسمالية اليهودية فى مصر" ميريت للنشر والمعلومات ١٩٩٩ صفحة ٦٥.

لقطات من افلام توجو مزراحي بطولة شالوم









لقطات من افلام توجو مزراحى بطولة شالوم





لقطات من افلام توجو مزراحي بطولة على الكسار













لقطات من فيلم «لعبة الست»

الفصل التاسع
ما بعد قيام إسرائيل

لا جدال أن السينما المصرية بعد حرب ١٩٤٨وقيام ثورة يوليو ١٩٥٢ والأحداث التالية لهما، أصبحت تتحسس طريقها وهى خائفة وجلة، فهى تحاول أن تبدو متعقلة أحيانا ثائرة أحيانا أخرى، ولكن دائما ما كانت متحيرة فى محاولاتها اليائسة لكى تخلق توازناً بين معتقدات بعض صانعيها، وحتميات سوقها المحلى فى ظل هيمنة الرأسمالية اليهودية وتأثيرها المادى والمعنوى،ومتطلبات سوقها العربى التى قد تتفق أو تختلف مع أوضاع المجتمع المصرى، وذلك حتى بداية الستينيات وهى الفترة التى تقلص فيها عدد اليهود فى مصر إلى ما يقرب من ٨٠٠٠ يهودى بعد رحيل ٣٤ ألفا منهم منذ بداية حرب ١٩٥٦[١]، مما يعنى فى النهاية الحد من تأثيرهم عند التعامل مع الشخصية اليهودية فى الأفلام.

وسواء كان ما قدمته السينما المصرية ما بين عامى ١٩٤٨ ـ ١٩٦٠ ضعيفا أو ذكيا أو مرتبكا فإنه دائما ما كان يسير فى إطار ما يسمى بالفيلم الاجتماعى، وهو إطار لا فكاك منه فى ظل صناعة يتصيدها الإنتاج الفردى المتعثر، والإمكانات المحدودة، والخبرات المعدومة فى مجالات يتطلبها التعامل مع الأحداث العسكرية والسياسية والتاريخية بشكل مقنع ولائق.

ولم يفرز التمرد على نمط الفيلم الاجتماعى، سوى بعض الاستثناءات القليلة والمتواضعة فى مجال تجسيد الأحداث العسكرية والسياسية، بينما بقى الجانب الأكبر من تلك الأفلام يتطلع إلى الاقتراب من الأحداث فى ظل الأجواء الاجتماعية بعد مزجها

بحوارات عن السياسة أو الحرب أو مشاهد تلتمس مسار المعارك الفدائية أو العسكرية أو المغامرات المخابراتية أو البوليسية، بعد أن تحيط أبطالها بقصص عاطفية تتسيد الأحداث ولكنها تحقق تكيفا ما مع أوضاع سياسية ملحة.

ولقد كانت العلاقات العاطفية هى أولى العناصر وأوضحها سواء عند تقديم النجمات المصريات اليهوديات من أمثال كاميليا وليلى مراد فى أدوار العاشقات للمصريين العائدين من حرب فلسطين "أرواح هائمة" ١٩٤٩، "الحياة الحب" ١٩٥٤، أو عند التعامل مع أحداث تأتى لمؤازرة الشعب الفلسطينى فى نكبته من خلال علاقات بين فلسطينيات ومصريين فى "فتاة من فلسطين" ١٩٤٨ "أرض الأبطال" ١٩٥٣ "أرض السلام" ١٩٥٧،أو من خلال أحداث تأتى حرب فلسطين كخلفية لها مثل "ورد شاه" ١٩٤٨ "نادية " ١٩٤٩ "الله معنا" ١٩٥٥، "وداع فى الفجر" ١٩٥٦ . وأحيانا ما نجد أحداثا تختلق لإحياء التواصل المفقود بين أبناء الدلتا ومواطنيهم فى سيناء فى أعقاب العدوان الثلاثى على مصر فى "سمراء سيناء" ١٩٥٩ . إلخ.

والبحث عن المثالية فى تقسيم هذه الأفلام أو التأريخ لها هو فى واقع الأمر فرار من حتميات الزمان والمكان إلى برج عاجى نبتعد فيه عن ظروف السينما وطبيعة نشأتها وهو ما يؤدى إلى إجحاف قد يصيب عناصر حاولت أن تقول شيئا فى ظل معطيات فنية وسياسية واقتصادية بالغة القسوة.

وما يغفر لبعض تلك الأفلام قصورها الإنتاجى أو حتى الإبداعى هو أن إنتاجها كان يتم بمعزل عن أى مساعدات مادية أو حربية مؤثرة، وفى ظل خبرات سينمائية مفتقدة فى مجال الفيلم الحربى، فى حين أن الفيلم الحربى الحقيقى هو عادة بناء ضخم معد إعدادا مكلفا وتسهم فيه أكثر من جهة حكومية وأهلية، والتبسيط فيه عسير ولا يجدى إلا إذا كان بين الأفراد أو المعدات العسكرية نوع من أنواع الوحدة فى إطار موضوع قوى معد برؤية سياسية واجتماعية عميقة، ومنفذ بخبرات وتخصصات عسكرية وسينمائية رفيعة المستوى.

ولكن علينا أن لا ننكر أن الجيش المصرى ساند بشكل ما بعض هذه الأفلام بالجنود والعتاد والطائرات التى نراها فى أفلام مثل : فيلم "أرض الأبطال"١٩٥٣"شياطين الجو" ١٩٥٦،"أرض السلام" ١٩٥٧لدرجة أن التصوير فى الفيلم الثانى توقف عند انشغال القوات المسلحة المصرية مع بداية العدوان الثلاثى على مصر، ولم يستأنف العمل فيه إلا بعد جلاء القوات المعتدية ليتم إعادة إمداده باحتياجاته العسكرية (طائرة.. وثلاث عربات جيب!!(فى منتصف شهر فبراير عام ١٩٥٧[٢].

مبادرة " فتاة من فلسطين"

بعد أقل من شهر واحد[٣] من نكبة عام ١٩٤٨ قررت عزيزة أمير إنتاج فيلم "فتاة من فلسطين" الذى عرض فى أول نوفمبر ١٩٤٨ لتحقق من خلاله مبادرة غير مسبوقة فى مجال التعامل مع قضية فلسطين دون الانتظار لأى مساندة من الجهات المسئولة سواء كانت وزارة الحربية والبحرية أو الشئون الاجتماعية أو الجامعة العربية.

والفيلم تدور أحداثه حول عائلة واحدة لها فرعان أحدهما يعيش فى مصر والثانى يعيش فى فلسطين ، الفرع المصرى يبرز منه عادل (محمود ذو الفقار) ويعمل كطيار حربى فى الجيش المصرى ، والفرع الفلسطينى تجسده سلمى (سعاد محمد) ابنة عم عادل التى استشهد والداها فى مجزرة قامت بها العصابات الصهيونية، فتحضر إلى القاهرة لتقيم عند عمها،وتنضم كممرضة إلى الهلال الأحمر، وبينما تطالعنا طوابير الجيش المصرى متجهة إلى فلسطين يطلب قائد الطيران صلاح نظمى من عادل أن يقوم بعدة غارات فوق تل أبيب وبعض تجمعات العدو، وفى إحداها تصاب طائرة عادل وتتهاوى ويصاب إصابة بالغة فى عموده الفقرى، يظن معها أنه قد فقد قدرته كرجل يصلح للزواج فيتعمد الابتعاد، عاطفيا ونفسيا عن ابنة عمه التى ترعاه سواء فى المستشفى أو البيت وتصر على أن تبقى إلى جانبه، وأن ترتبط به فمصيراهما مشترك، وهما كما يؤكد الفيلم يستطيعان مواجهة المستقبل إلى جانب بعضهما[٣].

ابتعد الفيلم عن تصوير الشخصية الصهيونية، ولكنه أعطى إحساسا بأن هذا العدو قوة غادرة لا ضمير لها ومع ذلك كتابات نقدية كثيرة نظرت باستخفاف لـ "فتاة من فلسطين" التى رأت فيه عاطفية فجة، تعالج قضية سياسية معالجة بطريقة غير سياسية ويتحاشى الخوض فى أسباب الحرب وملابسات الهزيمة وجذور النكبة[٤] " وبدلا من أن يطرح تمسك الفتاة بأرضها ويؤكد أن الحل يكمن فى بقائها وتشبثها بأرضها،قدم لها الزواج بديلا،وبالتالى حل مشكلتها بالذوبان فى المجتمع العربى المضيف"[٥].

والواقع أن الرؤية الموضوعية لفيلم "فتاة من فلسطين" والظروف التى ترتبط بفترة إنتاجه تصل بنا إلى الحقائق التالية :

١) إن الاستجابة الوطنية لتقديم هذا الفيلم جاءت فى ظل ظروف سياسية تظللها الأحكام العرفية والقوانين الرقابية الصارمة التى تمنع التعرض للموضوعات السياسية.

٢) إن الفيلم نجح فى أن يقدم لأول مرة الحالة المؤلمة للاجئين الفلسطينيين ومدى القسوة التى يعانونها من جراء اعتداء الصهاينة عليهم، وأثار عند عرضه فى بعض البلدان

العربية ردود أفعال لم تتحقق لأى فيلم مصرى من قبل ـ وتأكيدا لذلك ما حدث عند عرضه فى السينما الوطنية فى عدن فى ظل الحكم الإنجليزى، فقد آثار الفيلم ضجة كبيرة بين المشاهدينمن العرب واليهود ولولا تدخل رجال البوليس لحدث صدام كبير بينهما، مما جعل الرقابة على الأفلام السينمائية فى حكومة عدن تأمر بمنع عرضه حتى يعرض على لجنة خاصة، ووصل الأمر إلى أن الحاكم العام الإنجليزى، طلب مشاهدته منعا لحدوث مسائل شائكة تتصل بالسياسة التى تتبعها بريطانيا مع العرب وإسرائيل(٦).

٣) نجحت أغانى الفيلم فى أن تكون وثيقة دائمة التأثير على المتلقى العربى طوال أكثر من نصف قرن، فهى تلتحم مع الحدث السياسى، وتهاجم الصهيونية وتفند دعاواها، وتطلب التشبث بأرض الأجداد فى فلسطين،ففى أغنية "يا مجاهد فى سبيل الله" التى تغنيها بطلة الفيلم الفلسطينية نجد الكلمات تكاد تقحم من يرى أنها لم تتمسك بأرضها:

كل حياتنا كفـــاح وجـــــهاد   شىء وارثينه عن الأجــداد
اللى فاتولنـــــــــا دول وبلاد   فيها العز وفيهــا الجـاه
أرض جدودنا وغيرها ما فيش   فوقها نموت وعليها نعيش
ما فيش مطــــرح للخفافيش   واللى بلاد الله طـــــرداه

وفى أغنية أخرى نجد البطلة تندد بالصهيونية وأهدافها الاستعمارية فى فلسطين.

يا فلســـطين فارقنـاكى   تبكـى عليكى البواكى
يا للى حبيت بهـــواكى   وفيكـــى فتحت عينى
فارقنا الأرض الخضرة   تشعل فيها نار حمرة
حسرة عليكى يا حسرة   ويا ويل الصهيونـــية
يا حسرة على هذا الوأد   جاروا عليه الأعـادى
أهلة بايته بتنــــــادى   على الأمــة العربيـة

وبعد شهر واحد من عرض فيلم "فتاة من فلسطين" بدأت عزيزة أمير تصوير فيلمها الثانى عن قضية فلسطين وهو فيلم "نادية" الذى سبق وأن أعلنت عن إنتاجه باسم "ميدان القتال"(٧) ولكن يبدو أن هناك ضغوطا رقابية قد أدت إلى تغيير الاسم.

ويتلخص موضوع الفيلم فى أن المدرسة نادية (عزيزة أمير) تعيش مع أخيها الضابط منير (شكرى سرحان) وأختها الطالبة ثريا (شادية) فى بيت عادى وسعيد، يشترك أخوها مع الجيش المصرى فى حرب فلسطين.. وبينما تقيم نادية حفلا لأختها ابتهاجا بعيد

ميلادها وتخرجها من المدرسة، تتسلم خطابا من قيادة الجيش تخبرها فيه باستشهاد شقيقها، يعصف بها الألم وحتى تنسى فجيعتها تلجأ إلى الخمر تغرق فيها أحزانها.. وحين يحضر الضابط " مدحت " (محمود ذو الفقار) صديق أخيها ليسلمها مخلفاته تطرده من المنزل وتسوء حالتها وتثور عليها أختها ثريا وتضطر ناظرة المدرسة لإحالتها للتحقيق، ولكن مدرس الرسم شوكت أفندى (سليمان نجيب) وساعى المدرسة محمود شكوكو يقترحان عليها أن تتطوع معهما للذهاب إلى فلسطين، وهناك تلتقى بمدحت مرة ثانية، ولكن سرعان ما تقع أسيرة وتتعرض للتعذيب الشديد من قبل اثنين من الضباط الصهاينة، ومن هنا يتشعب الفيلم إلى أحداث تنتهى بعودة نادية إلى أرض الوطن بمساعدة بعض الراهبات الفلسطينيات، وبداية قصة حب بينها وبين مدحت الذى تكتشف فجأة أن أختها ثريا معجبة به فتعتزم أن تضحى بحبيبها.

ويسجل الفيلم ريادة أخرى بالنسبة لعزيزة أمير، فهو أول فيلم يقدم عن قرب الشخصية الإسرائيلية سواء فى المعارك الحربية أو مشاهد التعذيب التى ترتكب فى حق نادية، كما أنه نجح فى خلق معادلة لها دلالاتها عندما ربط بين المصرية المسلمة والراهبات الفلسطينيات فى مواجهه البطش الصيهونى.

ولكن يبدو أن المعادلة التى شارك فى خلقها كاتب قصة وسيناريو الفيلم يوسف جوهر تجاوزت أحد الخطوط الحمراء التى لم يكن المطلوب العزف على أوتارها فى تلك الفترة،وربما لهذا السبب كان الفيلم التالى لعزيزة أمير يحمل ،اسم "أمينة وكاتينا وسارينا" "أخلاق للبيع" وهو ما يعكس ملامح التركيبة التى فرض السير على هديها سواء فى المسرح أو السينما!!

هدوء على الجبهة الداخلية

بعد عام واحد من إعلان دولة إسرائيل، هدأت الأمور على الساحة المصرية، وبالرغم من إجراءات الحراسة اَو الاعتقال التى تعرض لها بعض اليهود عند وقوع الصدام العسكرى مع إسرائيل،لم تلبث الأوضا ع أن تبدلت ولم يعد الموقف الرسمى معاديا لليهود كيهود،وبدأ هذا الموقف الرسمى،ومعه الموقف الشعبى ـ كما يرى الدكتور على شلش فى التمييز على نطاق واسع بين اليهودية والصهيونية.

فى ظل هذا الإطار حاولت السينما المصرية أن تتوارى وراء عناصر الترفيه لتقدم خليطا من الرؤى السياسية المتسقة بقوة مع فترة ظهورها، بل وأن تطرح فى سياق أحداثها آراء اجتماعية ربما تفوق فى خطورتها أهدافها السياسية،ولم يكن غريبا أن يتم

التعامل مع الشخصية اليهودية من خلال ثلاثة أفلام كتبها جميعا كاتب سينمائى ومسرحى اشتهر باقتباساته الهزلية وهو أبو السعود الإبيارى"فاطمة وماريكا وراشيل" إخراج حلمى رفلة ١٩٤٩، "ياسمين" إخراج أنور وجدى ١٩٥٠ " أخلاق للبيع " إخراج محمود ذو الفقار ١٩٥٠ .

كانت مسرحية "زواج فيجارو" لبومارشية مصدرا للسيناريو الذى كتبه أبو السعود الابيارى لفيلم "فاطمة وماريكا وراشيل" بيد أن هذا المصدر سرعان ما يتضاءل دوره عندما تصبح المقارنة بين ثلاث فتيات من أديان مختلفة بؤرة اهتمام الإبيارى ووسيلته للوصول إلى دلالات غير متوقعة سواء من الإبيارى نفسه أو من العناصر الأخرى المشاركة فى صنع الفيلم.

نواجه فى "فاطمة وماريكا ورشيل" بعلاقات منفردة بين الواد اللعبى يوسف (محمد فوزى) الذى يحاول الإيقاع بالفتيات الثلاث بادعاء رغبته فى الزواج منهن بعد أن ينتحل ألقابا تتفق مع عقيدتهن الدينية، فهو مع الراقصة اليهودية راشيل (نيللى مظلوم) ينتحل لقب حزقيال ومع الخياطة المسيحية الرومية ماريكا (لولا صدقى) يصبح كرياكو بينما يحتفظ باسمه الحقيقى مع المسلمة فاطمة ليصل بنا بعد مفارقات ضاحكة إلى نتيجة يعبر عنها فى مطلع إحدى أغانيه وهى أن "فاطمة وماريكا وراشيل دول جوه قلبى كوكتيل ،يعجبنى فى واحدة خفتها والثانية حلاوة لفتتها والثالثة دلالها وقسوتها" فى إشارة إلى أن الفتيات الثلاث يعبرن عن نسيج متلاحم داخل إطار المجتمع المصرى فى فترة لها خصوصيتها الاجتماعية والسياسية.

والوصول إلى هذه النتيجة ـ فى تلك الظروف السياسية ـ كان يستدعى جذب المتفرج إلى الموضوع دون أن يستشعر أى مباشرة قد تصل به إلى أحاسيس عكسية خاصة أن الفيلم كان من أهدافه أيضا تقديم رؤية نقدية قاسية لمجتمع المفروض أن الإحباط يسرى فى تكوينه كله بعد إعلان الهدنة مع قيام الدولة اليهودية، لذلك سعى الفيلم إلى التعامل مع الفتيات الثلاث فى ظل توازن مدروس بين انضواء كل منهن تحت تقاليد وموروثات تستبد بهن وبين فروق جوهرية تجعل لبعضهن أفضلية على البعض الآخر.

فى بداية الفيلم نتعرف على الحسناء راشيل (نيللى مظلوم) وهى تتعرض للجاذبية الكاسحة للشاب يوسف خاصة عندما تعلم أنه شديد الثراء وأنه يهودى الديانة، هنا سرعان ما يتزحزح حرصها التقليدى وتأخذ كلماته المخادعة تعابير تناظر الحقيقة المطلقة!

راشيل: إنت تعرف أنا مين.. أنا فنانة كبيرة ياحبيبى

واحد: وهو غنى كبير

راشيل: (تتغير لهجتها) حضرتك غنى قد كده ؟

يوسف: قد كده ماشفتش جمال يشبه جمالك ياريت يسعدنى زمانى ويبتسم لى الحظ وتتجوزينى. حبيتك من أول نظرة.

راشيل: نفس الشىء اللى حصل لى

يوسف: إذن قولى إنك قبلتى تتجوزينى

راشيل: ماعنديش مانع أتجوزك أنا فى ديك الساعة لما واحد شيك ومبسوط زيك يكون زوجى

يوسف: أنا أسعد مخلوق فى الدنيا

راشيل: بس أنا يعنى اسمى راشيل كوهين

يوسف: يا سلام على حسن الحظ دى الحاجة الوحيدة اللى كنت فاكر انها حتكون سبب فى عدم جوازنا.. أنا اسمى حزقيال

راشيل: ده هايل

يوسف: يعنى إحنا الاثنين من ملة واحدة

راشيل: عظيم (يقدم لها الدبلة) لكن أنا آسفة خد الدبلة

يوسف: الله إيه الحكاية انت غيرت رأيك قوام كده

راشيل: نسيت أقول لك انى مخطوبة لعريس قبل منك

يوسف: بختى وحش

راشيل: لكن كلام فى سرك بكره خطيبى جاك ده زى العمى لأنه فقير

يوسف: وايه اللى غصبك عليه ؟

راشيل: بخاف منه. ده غيور ومن أرباب السوابق، ومرة شاف واحد بيكلمنى ضربه بسكينة وخد ثلاث سنين سجن وفضل له شهر ويرجع

يوسف: وايه الحل ؟

راشيل: إنت بس اتفضل وشرفنا وبابا حيشوف لك حل

يوسف: حل إيه فى المصيبة دية ؟

راشيل: بابا حلال العقد، ناس كتير بياخدوا رأيه فى مشاكل وحلها لهم لوجه الله ومايخدش منهم غير خمسة جنيه استشارة

يوسف: لا ده رخيص قوى

سيطفو من الحوار السابق عدة ملامح لشخصية راشيل ويؤكدها السيناريو فى مشاهد تالية ـ فهى فنانة تعتز بفنها، تسمو على الانعزالية ـ بعيدا عن منطق الجيتو ـ وتبدو على استعداد للزواج من مسلم طالما كانت تحبه وقبل ذلك يمتلك الثروة والوسامة ، وسواء كان من ستتزوجه مسلما أو يهوديا،فهى دائما صريحة وعفوية ويمكنخداعها بسهولة رغم حرصها المادى، كما كانت تخشى غيرة وعنف خطيبها الفقير غير الوسيم، مما يعنى أن العنف والدفاع عن الشرف أمور لا يخلو منها المجتمع اليهودى ،ومع ذلك فهى تملك الجرأة على الاختيار يساندها فى ذلك أبوين يعكس اهتمامهما بالجزئيات المرهقة والبخل التقليدى قدرتهما على مواجهه الأمور المادية بصراحة مطلقة وبدون أى التفاف أو مواربة أو شعارات كاذبة سنسمعها بعد ذلك عند التعرف على عائلتى يوسف وفاطمة.

الأم: راشيل فهمتنا أن حضرتك مبسوط ؟

يوسف: مبسوط جدا

الأب كوهين: الله يبسطك ويبسطها انت عندك رأسمال قد إيه؟

يوسف: ٢٠ ألف جنية

الأم: يسلم بقك

كوهين: عندك أملاك. أطيان ؟

يوسف: عندنا عزبة ٣٠٠ فدان

راشيل: كلامك زى الشهد. والعشرين ألف جنيه فى أى بنك ؟

يوسف: فى بنك مصر بس باسم بابا

كوهين: والأرض برضه باسم بابا ؟

يوسف: أيوه

كوهين وبابا مش عايز يتجوز ؟

يوسف: يتجوز ازاى ده راجل كبير فى السن وعلى كل حاله مالهوش وريث غيرى

الأم : طيب عال وأمتى حيموت بالسلامة ؟

يوسف : ده فى علم الله يمكن يموت بعد سنة

الأم : بعد سنة ١٢ شهر ؟

راشيل : بعد الشر عليه. لكن سنة ٣٦٥ يوم.. ده كتير قوى ياشيرى

كوهين : على أية حال لو مات بعد سنة العشرين ألف اللى عنده يعملوا فوايد تقبضهم ٢١ ألف

يوسف : ازاى بقى أنا حاخد فايظ عن الفلوس اللى حورثها ؟

كوهين : ده حقك

الأم : وحق مراتك كمان

راشيل : وهما عشرين ألف جنيه بطالين يابابا

الأب : ماهو حيشترى منهم الدبل

يوسف : ماتخافش إذا كان على الدبل موجود منهم كتير !

وينتقل الفيلم إلى ضحية أخرى من ضحايا يوسف، وهى الفتاة "ماريكا" الخياطة الخاصة براشيل والتى تصفها بأنها "أحسن خياطة فى الدنيا"،لم يكن سلوكها الشخصى يسمح لها بالخداع أو الخيانة أو خطف صديق زبونة لها،ولكن يأتى عرض يوسف لها بالزواج بأسلوبه المخادع الواثق من أدواته ليخدرها ويجعلها توافق على عرضه بشرط موافقة والدها المريض بعد أن يخرج من المستشفى، مما يتيح ليوسف الفرصة للتنقل بينهما وبين راشيل حتى تكتشف خيانته أثناء تواجده فى منزلها، فيهرب من ثورة غضبها بالهبوط من فوق المواسير والأشجار.

كانت كل من راشيل وماريكا مشبعتين بالحيوية والنشاط والتفاؤل، وتعنى الحياة العصرية بالنسبة لهما : الصدق والجدية والعمل وحب الفن وممارسته إما كاحتراف (راشيل راقصة باليه) أو كهواية (ماريكا تعشق العزف على البيانو)، والأهم من كل ذلك إيمانهما بدور الأسرة فى مشاركة الأبناء عند تقرير مصيرهما فى موضوع له خطورته مثل "الزواج".

ومما له دلالة أن علاقة يوسف بكل من راشيل وماريكا لم يكن لها أى صلة بمسرحية "زواج فيجارو" المأخوذ عنها الفيلم ، وهو ما يعنى أن وجودها كان له أهميته على مستويين الأول مساندة المعطيات السياسية وقت ظهور الفيلم. والثانى إتاحة الفرصة للمقارنة بين راشيل وماريكا من ناحية ، وشخصية فاطمة من ناحية أخرى.

كانت فاطمة هى الشخصية الثالثة التى يتعرف عليها يوسف بعد أن يدفعه أبوه إلى منزلها من أجل أن يتزوجها دون أن يراها من قبل، فيطلب من صديقة إسماعيل ياسين أن ينتحل شخصيته ويتصرف هو على أساس أنه صديق، وتلعب فاطمة نفس اللعبة وتتصرف كأنها جارة العروس لتصبح من حيث لا تدرى ضحية يوسف الثالثة.

كانت الوارثة فاطمة (مديحة يسرى) تنتمى إلى عائلة من البكوات، تعيش بعد وفاة والدها فى منزل عمها رشاد بك (حسن كامل) المرشح للانتخابات البرلمانية والساعى إلى

زواج فاطمة من يوسف ابن جلال بك (عبد الوارث عسر)، لأن الأخير سيساعده فى دائرته الانتخابية وسيعطيه مخالصة من الديون الكثيرة التى عليه له، بينما كان جلال بك يسعى إلى تزويج ابنه من فاطمة لأنها وارثة عن أبيها ٣٠٠ فدان من أجود الأراضى ، أى أن الزواج بالنسبة للعم والأب كان زواج مقايضة، ويعكس فى جوهره فسادا اجتماعيا وسياسيا ينخر فى أعماق المجتمع، وبالضرورة يصبح له صداه على سلوك كل من فاطمة ويوسف.

كانت فاطمة تعيش وفقا لمفاهيم خاطئة للحياة العصرية ،فهى لا تعمل وتتصرف فى ثروتها بسفه يدفع عائلتها إلى التهديد برفع قضية حجر عليها، كما أنها لا تمارس أى هواية مفيدة ويرتكز سلوكها فى عصيان رغبة عمها فى الزواج من يوسف ، وتترجم هذا العصيان بالهروب اليومى من حجرتها من خلال تسلق المواسير والأشجار لمقابلة حبيبها ظريف (عبد السلام النابلسى) فى مدرسة الرقص التى يديرها دون أن تعى خداعه الدائم لها ورغبته الدفينة فى الاستيلاء على ميراثها.

وباختصار تصبح المقارنة بين كل من راشيل وماريكا وعائلتيهما ليست فى صالح فاطمة أو عمها، وأيضا ليست فى صالح يوسف ووالدة العجوز الذى يرفع شعارات جوفاء حول شجرة عائلته المورقة بالرجولة والشجاعة والشهامة والإنسانية، ثم نكتشف أنه مجرد انتهازى مزواج، وعندما يتفاخر أمام ابنه قائلا "ده أنا متجوز على أمك ثلاث حريمات الواحدة منهم تبرجل قطر سكة حديد"!، يتضح أن الابن كان امتدادا للأب ولكن بملابس أكثر عصرية!.

فاطمة وماريكا وراشيل. ثانى مرة !

ويقحم أبو السعود الإبيارى شخصيات "فاطمة وماريكا وراشيل" مرة ثانية فى فيلمه "ياسمين" الذى أخرجه أنور وجدى عام ١٩٥٠، ويكون مدخله إليهم عندما نرى الطفلة اللقيطة ياسمين وهى تسرق ساعة اليهودى العجوز زكى فيندفع الرجل إلى طلب النجدة من الجماهير ورجل البوليس، هنا تتغلب القيم الإنسانية المشروعة لصالح مواطن يهودى طيب له كل حقوق المواطنة ، وتتحالف الجماهير مع شاويش البوليس من أجل مطاردة اللصة الصغيرة فى الشوارع والأماكن العامة، ووسط الزحام وأجواء المطاردة يبدى العجوز اليهودى سلوكيات تدعو للسخرية ولكن بدون تحامل ، فهو يحول وقائع السرقة إلى مناسبة للدعاية، وفى ذروة حزنه على ساعته المسروقة لا يتجاهل دوره كتاجر ساعات عندما يقول لرجل الشرطة: " ساعة ذهب أصلى ١٧ حجر لا تقدم ثانية ولا تأخر ثانية،

تباع بمحلات الخواجة زكى زكى فى شارع قصر النيل بأسعار مخفضة ومن يشترِ يجد ما يسره".

وبذلك يجمع أبو السعود الإبيارى بين التعاطف والدعاية التى كانت تنتشر حول اليهود فى الشارع المصرى من أجل أن يصل إلى هدفه الأكثر تأثيرا، عندما يجعل اللصة الصغيرة تهرب من مطارديها إلى ملهى ليلى لتندمج فى استعراض لثلاث راقصات فاتنات يرتدين شارات عليها اسم كل منهن "فاطمة، ماريكا.. راشيل" ،خلفهن لوحة ديكور مرسوم عليها لوحة لقلعة محمد على كعنوان لمصر المسلمة التى تحتضن الأديان الثلاث ، وعلى نغمات لحن لشارلى شابلن تشارك اللصة الصغيرة الراقصات الثلاث فى استعراض تصاحبه أغنية يقول مطلعها :"فاطمة بنت أمينة، وماريكا بنت كاتينا وأخيرا راشيل دايخة ومسكينة وتتعشى عسل وطحينة".

وهنا نلاحظ أن الوحيدة التى تخصها الأغنية بالتعاطف وتوصف حالتها وظروفها هى راشيل التائهة"ذات الظروف الصعبة".

اختفاء سرينا

لماذا تغير اسم فيلم "أمينة وكاتينا وسرينا" إلى "أخلاق للبيع" ربما كان الخلاف بين منتجته عزيزة أمير ويوسف السباعى مؤلف قصة "أرض النفاق" المأخوذ عنها الفيلم من جهة وبين كاتب السيناريو أبو السعود الابيارى من جهة أخرى سبباً فى هذا التغيير، فثمة صراع يبدو بين الرغبة فى تأكيد مواقف مناهضة للشخصية اليهودية عكستها المنتجة من قبل فى فيلميها "فتاة من فلسطين" و"نادية" وبين كاتب سيناريو لم يستسغ أجواء قصة السباعى فأراد أن يجعلها تقترب من أجواء فيلمه الناجح "فاطمة وماريكا وراشيل"، وفيه يلعب على أوتار العلاقة التى تتجاذبها ثلاث نساء من ديانات مختلفة، ولكن هذه المرة مع زوج جاد يحب زوجته أمينة ولكن مغلوب على سوء فهم تخلقها المصادفة بينه وبين الراقصة اليونانية كاتينا والفتاة اليهودية سرينا ابنة صاحب البنسيون كوهين ليفى، فيصبح ملاذه لمواجهة حياته المضطربة استخدام حبوب تحور مسار سلوكه بالشكل الذى يريده: الشجاعة، المروءة، النفاق، الصراحة إلخ، مما يغرقه فى دوامة من المواقف المشبعة بالتناقضات والدوافع المتضاربة.

يبدو أن الصراع يحسم لصالح المنتجة والمؤلف، فيتغير اسم الفيلم وتتحول الفتاة سرينا اليهودية إلى مجرد فتاة هامشية الحضور تساعد والدها ولكن دون أن تفرض نفسها على هذا الزوج أو على علاقاته بالآخرين، بينما يبقى والدها "كوهين ليفى" هدفاً

للسخرية بدون أى ابتكار حقيقى، فهو مثل زكى زكى تاجر الساعات الذى قدمه الابيارى من قبل فى فيلم "ياسمين"،نتعرف عليه وهو يصرخ طالباً النجدة من جيرانه: كوهين ليفى: الحرامى سرقنى وأنا واقف، ده أنا كوهين ليفى، صايغ وجوهرجى،ومستعد لتسليف نقود تحت رهن بفايدة بسيطة قوى ٥٪ والمحل فى شارع الصاغة ومن يشرفنى يجد ما يسره.

ويبدو أن هذا المدخل لشخصية كوهين أعطى الفرصة للإبيارى لاختلاق مواقف موغلة فى سخريتها وتتركز حول العلاقة بين الزوج أحمد والخواجة كوهين ليفى، مرة عندما يشترى كوهين محتويات شقة أحمد بخمس ثمنها.. ومرة عندما يستضيف على حسابه الخاص مجموعة من أطفال الملاجئ فى بنسيون كوهين.

أحمد: عند حضرتك أوض فاضية فى البنسيون ؟

كوهين: قول يا حضرة يلزم كام أوضة ؟

أحمد: الأوضه أجرتها كام ؟

كوهين: الأوضة أجرتها فى الليلة ٥٠ قرش من غير مية و٥٥ فى الليلة بالمية.

أحمد: مية.. بالحمام يعنى؟

كوهين: للشرب يا حضرة. خمسين قرش من غير شرب مية..

أحمد: أنا يلزمنى ٣ أوض بالمية علشان خاطر ١٢ ولد ومن دول. كل أربعة بينامو على سرير.

كوهين: لا يا حبيبى بقى، فى الحالة ده ترتفع الأجرة من ٥٥ قرش إلى ٧٥ قرش ده عشان خاطرك.

أحمد: وليه بقى الزيادة دى؟

كوهين: لأن المخدة اللى بتنام عليها راس واحدة يا دوب يتوسخ منها ٢٠سم. لكن دول حيناموا عليها أربعة فى عشرين بـ ٨٠ سم وساخة شوف بقى تصرف بكام بقى صابونة ومية وكام غسالة..

أحمد : طب موافق.. وحدفع لك كمان أجرة أكلهم وشربهم.

كوهين : كل شىء بحسابه يا حبيبى. تحب أديلهم كمان درس قراية وكتابة، تعالوا يا ولاد.. آدى واحد. آدى اثنين. آدى دستة..!!

ولكن الإبيارى كان يتصف بالإخلاص الدقيق لمبدأ التوازن فى عرضه للشخصية اليهودية فى ظل ظروف لها حساسيتها، فهو بعد سخريته اللاذعة من "كوهين" ينهى فيلمه ليقول إن "كوهين" كان مثله مثل الآخرين من المسلمين والمسيحيين، فعندما يتحرر من

الضغوط النفسية التى تدفعه إلى الحرص أو بمعنى أدق البخل الشديد ينقلب إنسانا عادياً، بل ويصبح قادراً على أن يساند أحمد فى أفكاره الإنسانية، وعندما نأتى إلى نهاية الفيلم يجمع الفيلم بين شخصياته المتباينة الأديان: الراقصة اليونانية وخطيبها ووالدها واليهودى وابنته، وأحمد وزوجته وحماته وصديقه فى أغنية جماعية، الجميع يغنون ويعزفون الموسيقى، اليونانى على الجيتار واليهودى كوهين على العود والكل فى نسيج إنسانى واحد فوق أرض مصر.

ورغم أن "أخلاق للبيع" لم يحقق النجاح الذى حققه"فاطما وماريكا وراشيل" و"ياسمين" فإن الإبيارى من خلال الأفلام الثلاثة نجح فى أن يقدم للسينما التجارية المصرية نمط اليهودى المرابى بملامحه الكاريكاتورية، وهو نمط يستمر فى عشرات الأفلام التالية، فيكتب عباس كامل شخصية ناحوم فى فيلمه "خبر أبيض" ١٩٥١ ويكتب ويمثل إستيفان روستى شخصية المرابى (شمعون ليشع) فى "ابن ذوات " ١٩٥٣ الذى يستقبل زبائنه بلكنة روستى الأجنبية وهو يردد " يا صباح الفلوس يا صباح البنكنوت. اجعله أخضر. أهلاً وسهلاً. نهارنا نادى، نهارنا قشطة".. ويصبح روستى بعد ذلك ملاصقا لشخصية اليهودى فى أفلام تالية منها "حسن ومرقص وكوهين" ١٩٥٤، " صراع الجبابرة" ١٩٦٢ " آخر شقاوة" ١٩٦٤ إلخ..

ما بعد ثورة يوليو ١٩٥٢

فى عام ١٩٥٢ شهدت مصر بداية تغيير فى جميع أحوالها ، وكان التغيير أحد ردود الفعل لقيام إسرائيل، وشيئا فشيئا لم يعد هناك ملك ولا حزب للأغلبية، ولا ممثل للاحتلال يحكم الحاكم ، وبذلك فقد اليهود فى مصر سندا واهتزت الأرض التى يقفون عليها، ومع ذلك فقد أشار اليهود أنفسهم إلى أنه "لم يحدث أى تغيير بنشوب ثورة يوليو ١٩٥٢، وخلع الملك فاروق بل على العكس كان اللواء محمد نجيب ودودا مع اليهود.. ومع أنهم كانوا أحرارا فى السفر لم يغادر البلاد إلا قلة قليلة فى السنوات (١٩٥١ – ١٩٥٣)(٨)، يضاف إلى ذلك ما تردد أن كل من محمد نجيب وجمال عبد الناصر فى الفترة بين يوليو ١٩٥٢ ـ ١٩٥٤ كانا يعكسان ما أطلق عليه البعض "بداية لتعقل الأمور بعد الصدمة الشديدة والتى هزت الساسة والجماهير عقب قيام إسرائيل وفشل عملية التعرض لها[٩].

وإذا حاولنا أن نترجم هذا الوضع السياسى إلى مواقف وأحداث وأفلام سينمائية عالمية ومصرية فستبرز أمامنا الظواهر التالية:

١) فى هذه الفترة بعد أن "كانت الرقابة تحذف من الأفلام العالمية أى مشهد يشير إلى تمرد بعض العامة أو الفلاحين من البسطاء على ملك أو أى حاكم أو أى طاغية" أصبحت بعد ثورة ١٩٥٢ الأفلام التى تهاجم الملكية مسموحا بها، بينما كانت تراعى الرقابة كل ما يمس الثورات التحررية من نكسات أو تتعرض لها بشكل عام(١٠)، ولذلك بدأت الرقابة فى إعادة النظر فى أفلام سبق وأن رفضتها، والموافقة على أفلام ستضطر بعد ذلك إلى رفضها، وعلى سبيل المثال، وافقت على إعادة عرض فيلم "السويس" فى سينما كايرو فى فبراير عام ١٩٥٣، رغم أن تاريخ إنتاجه يرجع إلى ما قبل الحرب العالمية الثانية، واعترض على عرضه كثير من رجال الصحافة فى مصر، كما وجدت فيه الرقابة " مساسا بالأسرة العلوية الجليلة ولا سيما بالوالى سعيد باشا الذى منح ديلسبس حق امتياز حفر القناة، والفيلم أنتجته شركة فوكس عام ١٩٣٧،وكان موضوعة يدور حول الجهود التى بذلت لحفر قناة السويس، ويعطى المتفرج صورة مشوهة عن المساعدات التى قدمتها مصر إلى فرديناند ديلسبس(١١)، ومن ناحية أخرى وافقت الرقابة على تصوير فيلم "عبد الله الكبير" الذى مثله وأخرجه وشارك فى إنتاجه اليهودى الروسى الأصل جريجورى راتوف ويصور حاكماً ظالماً وفاسداً خلع عن عرشه بإرادة الشعب، وكان يقارب فى بعض جزئياته من حياة الملك فاروق والدوافع التى أدت لقيام الثورة، ولكن سرعان ما يتكشف الجميع انحيازه للشخصية الغربية على حساب الشخصية المصرية ويتم التحفظ على الاستمرار فى عرضه داخل مصر.

٢) فى إطار ما يبدو أنه تخطيط صهيونى منظم طلبت معظم شركات السينما الأمريكية فى توقيت واحد من السلطات المصرية السماح لها بتصوير أفلام روائية ضخمة التكاليف وجوهرها الحضارة الفرعونية القديمة خلال حقب زمنية مختلفة، وخلال عام ١٩٥٣ سمحت الرقابة المصرية بتصوير أفلام "أرض الفراعنة" لحساب شركة وارنر و"سنوحى المصرى" لحساب شركة فوكس للقرن العشرين، "وادى الملوك" لحساب شركة مترو جولدوين ماير، "الوصايا العشر" لحساب بارامونت، كما نشر أن شركة كولومبيا كان ينتظر أن تحتذى حذو هذه الشركات وإنتاج فيلم عن قصة سيدنا يوسف وإخوته التى وقعت حوادثها فى مصر(١٢)، ويبدو أن المسئولين فى مصر استشعروا نوعا من التلاقى بين موضوعات هذه الأفلام التى يتحدث بعضها عن عبودية الشعب اليهودى فى ظل حكم الفراعنة وبين شعارات الثورة المناهضة لحكام مصر السابقين.

لقد احتضن رجال الثورة فى مصر هذه الأفلام. فنجد رئيس الجمهورية محمد نجيب يستقبل بترحاب ستانلى جولد سميث منتج فيلم "وادى الملوك"[١٣] ويحضر جمال عبد الناصر عرض بعض المشاهد التى تم تصويرها من فيلم "أرض الفراعنة "[١٤] الذى يرجع بناء الهرم الأكبر إلى اليهود وعلمائهم الذين تم استعبادهم من الفرعون الطاغية خوفو ، كما يستقبل جمال عبد الناصر ـ وكان رئيسا لمجلس قيادة الثورة – المخرج سيسيل دى ميل عند وصوله إلى مصر[١٥] لتصوير "الوصايا العشر" عن قصة سيدنا موسى وخروج اليهود من مصر، والمحصلة أن أغلب هذه الأفلام منع عرضه فى مصر بعد أن تم تصويره على أرضها، والغريب أن الراحلة اعتدال ممتاز عندما كتبت مذكراتها عن "الرقابة المصرية خلال ٣٠ عاما"لم تحاول الاقتراب من هذه المرحلة بالغة الأهمية، بينما نجدها تدبج الصفحات عن الأسباب التى رافقت منع عرض فيلم "شمشون ودليلة" الذى أخرجه مخرج "الوصايا العشر". وأنتجه منتج "وادى الملوك"!!

٣) وفى تلك الفترة تم بإذن خاص من جمال عبد الناصر وزير الداخلية السماح بتصوير فيلم "أرض الأبطال" إخراج نيازى مصطفى فى مدينة العريش، وبعد خمسه شهور من قيام الثورة ليعرض خلال الشهور الأولى من العام ١٩٥٣، وليحظى بلقب أول فيلم سياسى بعد الثورة، وفيه يتطوع البطل للاشتراك فى حرب فلسطين، لأنه ضبط حبيبته التى يهيم بها فى أحضان والده الباشا، ويدخل مع زملائه عده معارك مع الإسرائيليين إلى أن ينفجر مدفعه نتيجة قذيفة فاسدة فيفقد بصره، وهذا الفيلم ـ كما يرى كمال رمزى[١٦] ـ شأنه فى هذا شأن العديد من أفلام تالية لا يرجع الهزيمة إلا إلى سبب وحيد يتجسد فى الأسلحة الفاسدة، مثله فى ذلك مثل أفلام ظهرت بعد ذلك مثل "الله معنا"، ولا شك فى أن الأسلحة الفاسدة سبب من من ضمن الأسباب، لكن ليس السبب الوحيد، فثمة أولا دور القوى الاستعمارية فى الكارثة وهو الدور الذى لم يلتفت له أرض الأبطال. والأفلام السابقة واللاحقة، وهناك أيضا الفارق الواسع بين عدد وتجهيز القوات الصهيونية التى بلغت ٦٧ ألف جندى مدججين بأحدث الأسلحة، وعدد وتجهيز القوات العربية والتى لم يتجاوز عددها من مصر وسوريا والعراق والأردن ولبنان بالإضافة لجيش الجهاد المقدس والإنقاذ (١٢ ألف مقاتل) يحملون أسلحة قديمة وفاسدة " ونضيف إلى هذه العناصر الحقيقة التى فرضت نفسها خلال تلك الأعوام وهى المهادنة غير المرئية مع إسرائيل والاكتفاء بشماعة الأسلحة الفاسدة "وفساد الحكم فى العصر الملكى".

٤) ومن أشهر الأفلام التى تعاملت مع الشخصية اليهودية فى تلك الفترة يأتى فيلم "حسن ومرقص وكوهين" الذى أخرجه فؤاد الجزايرلى وعرض فى ٣١ مايو ١٩٥٤.

ويبدو لنا أن الفيلم لم يرتبط ارتباطا وثيقا بالمسرحية التى قدمت على مسرح الريحانى بنفس الاسم واقتبسها نجيب الريحانى وبديع خيرى عن المسرحية الروسية "السيد دولار"[١٧] وعرضت عام ١٩٤٧ ثم أعيد عرضها فى يناير ١٩٥٤ بالاشتراك مع جميع أفراد فرقة الريحانى، وكان لها صداها بالنسبة لباحث صهيونى كبير مثل يعقوب لنداو حين يصفها بقوله:

" تشمل أحسن عروض الفودفيل التى قدمها بديع خيرى مسرحية "حسن ومرقص وكوهين"، فهذه المسرحية وصلت إلى درجة من النجاح أدت إلى إعادة تمثيلها أكثر من مرة ثم ظهرت فيلما فى السينما فيما بعد. وذلك لأنها كتبت بحذق وعناية ومثلت بدقة وأحبها كل فرد بغض النظر عن ماهية عقيدته، "مسلما كان أو يهوديا أو قبطيا ".

ويستطرد لنداو : وقد كتب شاهد عيان يصف الشخصيات الثلاث فى هذه الكوميديا وما يربطهم من علاقات فقال :

كان حسن هو الأوجه مظهرا والواثق من نفسه والمثقف ويمثل "جبهة" المسلمين فى مشروع العقاقير (مخزن للأدوية) ولكنه لم يمتلك خبرة من أى نوع إلا كيف يصنع الأصدقاء ويوطد العلاقات مع الحكومة !!

أما كوهين فهو المستشار المالى الحاذق الذى فى يده خزينة الشركة ، ولكنه قصير الباع ، قليل التصدى، أما ثالثهم مرقص فهو العضو القبطى فى شركة العقاقير وهو شاب ريفى ونحيف، رث الملابس، إلا أنه "حمار شغل" ودوغرى أو عملى، وكان بفضل معرفته وكيف تساس الأمور وتدار فى هذا العمل أن أصابت الشركة ما أصابت من النجاح[١٨].

وليس من شك فى أن هذه النظرة إلى مسرحية "حسن ومرقص وكوهين" هى فى أساسها نظره خاصة بلنداو.. نتيجتها المباشرة لفت الأنظار إلى سلبية شخصية الشريك المسلم حسن دون أى شىء آخر مما أحاط به من شخصيات أو أحداث، وربما كان هذا هو نفس المأزق الذى يقع فيه فؤاد الجزائرلى عندما أعد المسرحية سينمائيا عام ١٩٥٤، فيتناول المسرحية من منظور يحتضن بذكاء الأجواء التى تنتمى إليها الشخصيات المسلمة (منطقة القلعة، عوامة على النيل) والشخصية اليهودية (حارة اليهود) والشخصية المسيحية (كنيسة فى أسيوط) وفى هذا الإطار يجعل حسن يتلمس التعقل والنصيحة الهادئة عندما تهتز العلاقة بين مرقص وكوهين.

كوهين : الملفات الأسيوطى دى مش عليه إن كنت أنت مرقص أنا كوهين

مرقص : أنت كوهين أنت ولا كوخ واحد

كوهين : يخلصك يا أبو على ؟

حسن : أبداً احنا طول عمرنا يد واحدة وكلمة واحدة.. جرى إيه النهارده؟.

ولكن سرعان ما ينزع الجزايرلى عن شخصية حسن مبادرة الفعل الإيجابى.. ويحوله إلى مجرد تابع أو مزايد لكل ما يطرحه الشريكان الآخران، وبينما يصبغ على الشخصية المسيحية صفة التآمر والبخل الشديد يجعل كوهين مجرد إنسان حريص على أمواله وأموال شركائه، مما يجعلنا نعيد النظر فى وصمات البخل التى تلصق بعشيرتة خاصة عندما نراه يسخر من بخل وتقتير مرقص فى أكثر من مشهد.

كوهين : مرقص اتولدت فى أنهى مديرية فى الصعيد؟

مرقص : مديرية أسيوط.. علشان إيه ؟

كوهين : علشان كان نفسى أبعت ابنى ذكور بعثة هناك !

....

كوهين : صحيح مرقص إيده ناشفة شوية لكن يابخت من نفع واستنفع

....

كوهين : مرقص مافيش منك ولا فى حارتنا (حارة اليهود)

....

لقد بقى كوهين طوال الفيلم هو الحارس الأمين على مخزن الأدوية الذى يمتلكه الثلاثة وتديره ابنته سيمحا تحت مراقبته الشديدة

كوهين : إيه ده سيمحا يابنتى ؟

سيمحا : أيوه يابابا

كوهين : ايراد المحل كله ١٦,٥ انت بتشربى حاجة

سيمحا : وورينى كده.. ياعنيه ياعنية ٥ر١٦٠٠ نسيت أنا الصفرين

كوهين : ياعنية خدى بالك.. دى رابع مرة بتغلطى فيها

سيمحا : دى ما اسمهاش غلطة بابا.. دول صفرين

كوهين : أكيد.. دى مش غلطة.. إنت تعرفى الفرق بين ميزانية البنك الأهلى وميزانية أمك أد إيه ١٠ أو ١٢ صفر اللى يتهاون فى صفر على اليمين يصبح هو ٣٠ صفر على الشمال.

وبغض النظر عن الخلافات بين الشركاء الثلاثة، ستبقى شخصية سيمحا ابنه كوهين هى النموذج الأكثر جدية وايجابية رغم جاذبيتها الطاغية (وتلعب دورها الممثلة اليهودية

نجوى سالم)، فهى تدير مخزن الأدوية، وتشرف على تربية إخوتها وإطعامهم وتمريضهم فى شقتهم المتواضعة فى حارة اليهود، وتحاول فى نهاية الفيلم أن تضحى بنفسها من أجل منع الاستيلاء على مخزن الأدوية، بينما سنجد باقى النساء فى الفيلم تمثلهن أم تم تم (زينات صدقى) التى تعرض كل ما تملك مقابل أن تتزوج ، والحسناء عزيزة شيكا بوم (سميحة توفيق) التى تتعيش بالنصب على الآخرين.. وبلقيس ابنه حسن التى تخدع والدها من أجل الاختلاء بمن تحب.. إلخ.

لقد عرض "حسن ومرقص وكوهين" فى نهاية شهر مايو ١٩٥٤ أى قبل شهر من أعمال التفجير التى قام بها عملاء الموساد والاستخبارات الإسرائيلية فى كل من القاهرة والإسكندرية ، وهى العملية التى عرفت فيما بعد بفضيحة لافون، وستمثل بداية فى مجال التعامل الأكثر حدة مع الشخصية اليهودية فى السينما المصرية.

تداعيات " فضيحة لافون "

هناك دلائل كثيرة تشير الى أن الكبرياء القومى جعلنا نتخذ موقف التجاهل لبعض أحداث الارهاب الصهيونى داخل مصر، بداية من فضيحة لافون وإرهاب وتخويف العلماء الالمان فى مصر واغتيال علماء الفيزياء والذرة من أمثال د. سميرة موسى ود. يحى المشد وسعد بدير وجميعهم تم اغتيالهم للحيلولة دون حصول العرب على ما توصلوا إليه من أبحاث فى مجال الطاقة النووية ، سنسمع كثيرا عن محاولات إنتاج ولكنها محاولات تنتهى دائما إلى لا شىء!!

لقد وجدت المنتجة آسيا ـ على سبيل المثال ـ فى أحداث فضيحة لافون إمكانات سينمائية يمكن أن تصنع فيلما ناجحا وبدأت تعد فى نهاية عام ١٩٥٤ لإنتاج فيلم تدور حوادثه حول شبكة الجاسوسية الصهيونية التى اكتشفت منذ شهور قليلة وقبض على أعضائها فى القاهرة والإسكندرية وأسندت مهمة إخراجه للمخرج كمال الشيخ[١٩]، ولكن يبدو أن المسئولين رفضوا الفكرة، وتحول مشروع الفيلم إلى مجرد خبر!!

ولكن هذا لم يمنع من أن السينما المصرية بدأت بتوجيه من رجال الثورة فى رفع نبرة الهجوم على إسرائيل، وبدأت تساند بشكل أو بآخر أفلاما مثل: "شياطين الجو" ١٩٥٦ إخراج نيازى مصطفى، "أرض السلام " ١٩٥٧ إخراج كمال الشيخ. وهى أفلام التحمت ببعض الوقائع العسكرية، ولكن بمنظور فشل فى تكوين عقيدة سياسية واعية لطبيعة الصراع العربى ـ الإسرائيلى.

حاول "شياطين الجو" أن يرفع شعار الدعوة للالتحاق بوحدات الطيران والمظلات فى الجيش المصرى من خلال واقعة كان يمكن أن تضفى على أحداثه الجدة والحيوية والقوة، فهى تدور حول قيام العدو الإسرائيلى باختراق قرارات الهدنة ومهاجمة المواقع المصرية المنعزلة فى المناطق الأمامية بقوات أرضية تصاحبها المصفحات والمدفعية، ثم قيام قوات المظلات المصرية بنجدة القوات المحاصرة ورد العدو وراء حدود الهدنة، لقد نشرت هذه الواقعة العسكرية فى إطار مبالغات تراجيدية وهزلية تنطوى على كثير من عناصر عدم التوازن عند المزج بين ما يدور داخل معسكرات الجيش والحياة المدنية، وما يدور على أرض المعركة فى ظل صراع حرص الفيلم على أن يكون صراعا فرديا بين جندى مصرى (أحمد رمزى) يحاول الانتقام من مجموعة من الجنود الإسرائيليين قتلوا زميله (عبد المنعم إبراهيم) أمام عينيه بعد أن سرقوا نقوده وقاموا بتوزيعها فيما بينهم.

لقد حاول الفيلم على حد تعبير منتجه ومؤلفه عبد الحميد جودة السحار "أن يجمع كل عناصر النجاح. فيه قصة وفيه فكاهة وفيه ضرب على طريقة نيازى مصطفى"[٢٠] ومع ذلك فشل فشلا ذريعا، والسبب هو انه لم يرتكز على خصائص سينمائية قادرة على التعامل مع الموضوعات ذات الطابع الحربى، وقبل كل ذلك لم يعكس أحاسيس القلق السياسى والاجتماعى السائدة فى المجتمع فى فترة إنتاجه.

أما فيلم "أرض السلام" فإن مخرجه كمال الشيخ يكشف عن حقيقة يبلورها بصدقه المعهود عندما يقول: "لم يكن هناك إدراك كامل لطبيعة الصراع (يقصد الصراع العربى – الإسرائيلى) ، وقد أحسست بعد إعداد السيناريو بنقص فى الجانب السياسى بالفيلم، ولجأت للأستاذ سامى داود الكاتب بجريدة الجمهورية ليضيف بعض الجوانب السياسية"[٢١].

ومن الدلائل الأولى على هذه المشاركة السياسية.. افتتاحية الفيلم التى نرى فيها الفدائى المصرى عمر الشريف وهو يكتب خطابا إلى أمه يخبرها فيه "أنه انضم إلى الفدائيين لمحاربة الجيش الإسرائيلى من أجل تحرير فلسطين من الصهيونية وأعادتها لأصحابها العرب وحتى لا تزحف على مصر والأردن والعراق وليبيا"، وهى أفكار تصلح لمقال سياسى ولا تتفق مع عقلية أم فى مجتمع يصفه كمال الشيخ بأنه "لم يكن مدركا الخطورة الحقيقية للصهيونية" وكان يمكن للسيناريو أن يستخلصها كنتيجة يعى المتفرج أبعادها بعد مشاهدته لأحداث الفيلم وما تحويه من عنصرية وإرهاب تمارسهما هذه الصهيونية تجاه أبناء فلسطين.

ورغم الفارق الفنى الكبير بين فيلم "أرض السلام" وفيلم "شياطين الجو" فإن نقط الضعف فيهما تكاد تكون واحدة وترتكز فى عدم التوازن بين عناصرهما الدرامية وعجزهما عن التعامل مع الشخصية الإسرائيلية بطريقة محددة واضحة ترى ما وراء الصهيونية من أفكار ولا تتنازل عن تجسيد ما ارتكبته من فظائع فى حق المواطن العربى، لذلك كان غريبا أن تتحول مذبحة "دير ياسين" إلى مجرد كلمات ترددها البطلة الفلسطينية على مسامع الفدائى المصرى.

" أهل بلادنا ماتوا كلهم. وأبويا حبوا ينتقموا منه خلوه آخر واحد يموتوه لأنه كان أشجع راجل فى دير ياسين.. كتفوه بالحبال. ودبحوا أمى واخواتى أمام عينيه، خدوه وسط الميدان وحرقوا البلد حواليه، قدر يفك نفسه وهرب بيه وساب أمى واخواتى غارقين فى الدم".

ومع ذلك يحسب لفيلم "أرض السلام" أنه "ينتقل إلى أرض فلسطين نفسها. وهو فى هذا يختلف عن معظم الأفلام التى ترصد. بشكل ما انعكاسات القضية على الوطن العربى فى مصر، والفيلم بذكاء لا يتعرض للحرب ككل، والتى كانت إما ستوقعه فى حرج تصوير الهزيمة، أو ستجعله يصب اهتمامه على مسألة الأسلحة الفاسدة والخيانة. لكن اكتفى بمتابعة عملية فدائية واحده داخل منطقة يحتلها العدو[٢٢].

العنصرية الصهيونية.. والفرصة الضائعة

وقد يبدو غريبا أن أهم فيلم كان يمكن تقديمه فى السينما المصرية فى إطار المواجهة مع العدو الصهيونى كتبه المخرج محمد كريم فى عام ١٩٥٧ تحت عنوان "الملعونة" ومع ذلك لم يتم تنفيذه!!

ويحدثنا محمد كريم فى مذكراته التى أعدها الزميل محمود على عن هذا الفيلم فيقول: " نحن الآن فى أواخر عام ١٩٥٦ وأوائل العام الجديد، شعبنا ممتلئ حركة وحياة بعد أن صمد للعدوان الثلاثى، وتحطم مع صخرة إرادتنا وتصميمنا ومساندة أحرار العالم الحر، وكان كل منا يفكر على طريقته، وقد ملأ خاطرى ما ظهرت عليه نوايا إسرائيل فى هذه المؤامرة وكيف كانت أداة من أدوات الاستعمار ضدنا ، كنت أبحث عن سؤال: ماذا يمكن عمله للكشف عن حقيقة الوجود الإسرائيلى بجوارنا، وعلى حدودنا وهو ما كشف عنه العدوان الثلاثى؟

وقبل أن نعرض لقضية هذا الفيلم كما أوردها كريم أيضا فى مذكراته يهمنا مناقشة كيفية تعامل فنان مصرى مع الشخصية اليهودية فى ظل ملابسات ربما لم تتحقق لكثيرين

غيره،فقد انشغل الرجل من قبل بالنجمة اليهودية راقية إبراهيم (راشيل ليفى) وانحصر نشاطه فى البحث عن أفضل القصص لها والتفرغ شبة الكامل لجعل شهرتها أعم وأكبر، مما جعله يهمل حتى صديقه محمد عبد الوهاب الذى أخرج له جميع أفلامه ثم انقطع عن التعامل معه للتفرغ لأفلام راقية.

ولكن يبدو أن علاقة محمد كريم براقية بكل أبعادها الشخصية والفنية لم تؤثر على دوافعه السياسية والتى انعكست بشكل مباشر على موضوع فيلمه القصير "ميت بلبل" ١٩٤٩ وفيه يصور أهداف الإصلاح فى الريف المصرى. وتأثير الربا اليهودى على الفلاحين البسطاء والفيلم الذى لعب أدواره الرئيسية زوزو نبيل وعماد حمدى وعبد الوارث عسر، يقدم قرية لا يعرف أصحابها غير موسى أفندى مشترى أقطانهم بالبخس ويرتهن أملاكهم بنصف الدين، ويأتى غريب يوضح لأهالى القرية أن الدنيا تطورت وأصبحت هناك جمعيات تعاونية وبنك للتسليف ومستشفيات، انقلبت القرية اليائسة وخلقت خلقا جديدا ، سرى فيها المرح ودخل النور أكواخها وسرت العافية فى وجوه بنيها وحتى اسمها استبدلته وبعد أن كان "ميت غراب" أصبح "ميت بلبل".

وبعد العدوان الثلاثى لم يعد محمد كريم يجد فى الأسلوب الدعائى الذى قدم به أحداث فيلمه "ميت بلبل" ما يجعله يصل إلى المجال الأوسع للفهم والتفكير وللتعمق فى إدراك خطورة الصهيونية ، لقد تحرر منه وتحول موسى أفندى فى "ميت بلبل" إلى الأسطى موسى فى قصة فيلمه "الملعونة" والفرق بين موسى فى الفيلمين هو الفرق بين التعامل مع نمط شائع بكل سلبياته، وهو نمط المرابى والتعامل مع شخصية متكاملة تتوافر فى كيانها الدقة الإنسانية والتحليل المتكامل.

تكتسب شخصية الأسطى موسى كما كتبها محمد كريم فى معالجة فيلم "الملعونة" ملامحها من شخصية حقيقية عايشها الفنان "عبد الوارث عسر" الذى شارك محمد كريم فى كتابة أغلب أفلامه ويحدد ملامحها بقوله: "لست أنسى ما حييت شخصية يهودية من غير الفنانين، وهى شخصية عم موسى الحلاق بحارة اليهود، وكان يملك بيتا فى الحارة تحته دكانه ومن سكان بيته طائفة من طلبة الأزهر (المجاورين) وكانوا على مودة معه ويحلقون رؤوسهم عنده، وكان الرجل مشهوراً فى حى الحسين والدراسة بعملية "الطهارة" يجريها لصبيان المسلمين فى الحى – وكان خفيف الظل طيبا ـ ولقد صورت شخصيته فى قصتى التى كتبت لها.. سيناريو باسم "الملعونة" مع أخى المرحوم محمد كريم وكان على أن أمثله بنفسى لولا أنه لم يقدر له الظهور[٢٣].

تدور معالجة الملعونة حول أسرة يهودية مصرية هى أسرة الأسطى موسى شمعون دانيال الحلاق والدباح والمطاهر بحارة اليهود، وصفة الدباح هذه لها أهمية عندهم فلا يجوز لأحد أن "يذبح" حيوانا للأكل إلا بإذن من الحاخام.. والمسلمون يعلمون هذا ، ويعلمون أن الدباح اليهودى موضع ثقة فى إجادة الدبح على طريقة المسلمين، وتبدأ القصة بمشهد رمزى ، هو أن الأسطى موسى يذبح فرخة لفتاة تقف أمامه، ثم يلقى بها فى عرض الطريق فيصادف ذلك خروج الطالب الأزهرى "الشيخ سلام" من سكنه المقابل للدكان، وهو فى زيه الفلسطينى التقليدى فيصيب دم الفرخة ملابس الأزهرى الفلسطينى ويتقدم الأسطى موسى معتذرا بأن الحادث وقع رغم إرادته.

للأسطى موسى أربعة أولاد، أكبرهم الأستاذ شمعون المحامى بقلم قضايا بنك الكريدى ليونية بالقاهرة، وتليه إستر وهى متزوجة من ليفى الصائغ المعروف بالصاغة بنيامين صاحب مطعم وزبائنه منتشرون فى الصاغة والغورية ـ ، ثم سارة وهى أصغرهم وهى فتاة جميلة خفيفة الروح تعمل فى محل شيكوريل.

ومن خلال زفة مطاهر قادمة للدكان نتعرف إلى عائلة الحاج نعمان التاجر الكبير بالغورية وولده الكبير حامد نعمان الذى أحرز بكالوريوس التجارة هذا العام وهو ضابط احتياط ، ثم الابن الأصغر المطاهر محمود ، ونرى أثناء الزفة ثم أثناء الفرح أن مودة كبيرة بين عائلة عم موسى وعائلة الحاج نعمان ، ونشعر بميل متبادل قوى بين حامد وسارة، تلحظه أختها الكبرى فلا تنتقد، بل تحث سارة على الزواج من حامد فهو لقطة، وكثير من اليهوديات تزوجن مسلمين وعاشوا فى سعادة كبيرة وهناء.

كما نلاحظ أيضا اندماج عم موسى فى وسط هذا الحى، وأنه معروف عند الفتوات ومحترم بينهم، لأنه كان فى شبابه "فتوة حارة اليهود" وهو محبوب من الجميع.

ثم ننتقل بعد ذلك إلى الحركة الصهيونية التى يتزعمها فى مصر مدير بنك الكريدى اليهودى وهو يحث الأستاذ شمعون على مساعدة الحركة بالعمل على إكثار الهجرة إلى فلسطين وحث اليهود المصريين على الرحيل وبذل الوعود لهم بحياة رغدة فى أرض الميعاد، وأن شمعون مقصر لأنه لم يبدأ بوالده وأسرته وأنه لو فعل لضمن للأسرة عملا مضمونا.

ونرى شمعون يحاول مع أبيه والرجل يرفض أن يغادر وطنه وبيته ودكانه وأم شمعون تأبى أن تذهب إلى الصعيد، وهى تحسب فلسطين هذه فى الصعيد ، والأخت الكبرى وزوجها يرفضان بشدة لأن مركز الزوج فى الصاغة متين ومكسبه كبير، وأما سارة فطموحها يدفعها إلى القبول لنصبح مديرة لمحل أكبر من محل شيكوريل.

ولكن الحركة الصهيونية تعرف كيف تجرهم وراءها ، فترسل إلى عم موسى ألف جنيه،لا يلبث أن يسيل لها لعابه فيوافق على الهجرة، غير أن ابنته أستر وزوجها ليفى يصران على الرفض، فيترك لهما عم موسى بيته ودكانه ليرسلا إليه إيرادهما هناك كل شهر والطريق يؤمئذ لا يزال مفتوحا إلى فلسطين.

ونرى شمعون يحاول مع أبيه والرجل يرفض أن يغادر وطنه المسلمون ، يودعونهم آسفين، وسارة تنتحى بحامد فى ركن تبثه شوقها وتعاهده على أن تمكث هناك سنتين أو ثلاثا، تكون فى خلالها ثروة من عملها الجديد الكبير، ثم تترك كل شىء لتعود وتنعم بقربه فى زواج سعيد.

وتدخل إلى فلسطين مع عم موسى فى هذا الوقت من أوائل عام ١٩٤٨ حيث لا تزال البلاد تحت انتداب بريطانيا، ولا يزال الجيش البريطانى موجودا هناك ، لكن هناك أيضا عصابات الأرجون وشتيرن والهاجاناه تعيث الفساد فى الأرض والجيش البريطانى يتظاهر بالعجز أمامها فهى تطارد العرب فى مزارعهم وبياراتهم تحاصر المكان وترسل عليهم وابلا من أسلحتها ومدافعها فيخرج أهل المكان العرب مذعورين يحملون أطفالهم ويسحبون نساءهم وأولادهم فارين من الموت المحقق..

فى غمرة هذه الملحمة يصل عم موسى وأسرته فيؤخذون أولا إلى العزل ، وهو مكان أعده الصهاينة عند كل ميناء أو محطة استقبال ليلجأ إليه القادمون من الخارج.

وفى المعزل تبدو ظاهرة واضحة تلك أنه منقسم إلى قسمين، قسم للمهاجرين من يهود أوروبا وأمريكا نصبت فيه خيام نظيفة.. والقسم المقابل له ليهود الشرق من يمنيين ومصريين ومغاربة، أقيمت فيه أكواخ من الصفيح أو القش أو القماش المهلهل القذر تكدست إلى جانب بعضها بلا نظام ، ويصعق عم موسى حين يرى ذلك ويرفض الإقامة هناك فما جاء إلا ليشترى بيارة ونقوده حاضرة فى جيبه، ولا يسكته عن احتجاجه إلا طلقات مدافع قريبة ينزعج لها.

وتأوى أسرة عم موسى إلى كوخها الحقير متبرمة متألمة ، ويأتى الطعام الذى يوزعونه على المهاجرين ، وتنظر إليه سارة متقززة ، ثم تقوم فتترك الكوخ وتتمشى حوله، حيث تتعرف على يهودى فرنسى هو الضابط موريس.

ولا تلبث أن ترى الجيش البريطانى ـ جيش الانتداب ـ ينسحب، وتعلن بريطانيا أنها تركت فلسطين وتنازلت عن انتدابها.. ونرى جنودهم يغادرون حيفا وقد تركوا أسلحتهم كلها للعصابات اليهودية التى تعلن قيام الدولة الجديدة.

ونرى العواصم العربية فى عرض سريع ثائرة تنادى بالقتال ومنع هذه المهزلة من أن تتم، ولكن الجيوش العربية لا رابط بينها.. والجيش المصرى يخوض معارك بأسلحة فاسدة ترتد إلى صدور أصحابها.

ونعود إلى عم موسى فإذا به يفاجأ بالسلطة العسكرية الإسرائيلية تقتحم المعزل وتأخذ كل قادر على حمل السلاح من شبان وشابات، وإذا بشمعون وبنيامين وسارة يساقون إلى اللوريات وعم موسى وزوجته واقفان ذاهلان لم يبق معهما إلا فتاة فى التاسعة وغلامان فى الثانية والثالثة ، ولا يغنى صياح عم موسى ولا "صوات" أم شمعون أما بنيامين فينتهز أول معركة مع الجيش المصرى ويستسلم للأسر ، ويكون من حظه أن يقع فى يد صديقة ضابط الاحتياط نعمان.

وأما شمعون فتنقذه أخته سارة التى اتصلت فورا بالضابط موريس الذى تعرفت عليه فى (المعزل) حيث يدبر له عملا فى الخطوط الخلفية. كما يدبر لها عملا فى (نجمة داود الحمراء) كممرضة.

ويحمى وطيس القتال..

وتدور معركة يخوضها ضابط الاحتياط حامد نعمان ويرمى بقنابل يدوية فلا تنفجر ، ويطلق مسدسا فلا ينطلق، ويشتد به الغيظ فيهاجم بسلاح أبيض ويقتل جنديا ثم آخر، ونرى معه جنديين مصريين أحدهما من الصعيد والآخر فلسطينى.. ولكن الكثرة تغلبهم فيقع ثلاثتهم فى الأسر بعد أن يصابوا بجراح.

ويساق الأسرى جميعا إلى سقيفة من الصاج القديم المملوء بالثقوب الكبيرة ، ولا جوانب لها بل هى فى مهب الريح من كل جانب.. ويلقون على الأرض بلا غطاء وفى نفس ملابسهم الممزقة الملطخة من أثر المعركة، ولا تجدى احتجاجاته ومطالبته بتنفيذ القوانين الدولية ومواثيق الصليب الأحمر فى جنيف، وحين يشتد اعتراضه وتعلوا أصوات الأسرى وفيهم كثير من الجرحى يطلق الجنود عليهم النار جزافا، ويصاب حامد بجرح خطير فى ركبته.

وذات صباح يفاجئ أهل معسكر الأسرى بعدد كبير من الممرضين والممرضات برياسة يهودية عابسة عنيفة يقتحمون المعسكر ومعهم نقالات ويطلبون من كل جريح أن يتقدم إليهم ، ويسرع الجنديان المصريان نعمان وزميله ، ونرى بين الممرضات سارة التى لا تعرف حامد لأول وهلة.

ثم نرى حامد وزميليه يرقدون فى غرفة نظيفة بمستشفى على ثلاثة أسرة ،ونرى سارة تفحصهم ولكن الجنديين يرجونها أن تنظر فى أمره لأن جرحه خطير، وبينما تفحص سارة

حامد وهو فى غيبوبة تعرفه فجأة وتكاد تصرخ لما رأتمن حالة الجرح، ولكنها تتكتم وتخرج إلى أحد الأطباء فتأتى بى ولا يكاد يرى الضابط المصرى الذى حكوا عنه أنه قتل عددا كبيرا قبل أن يقع فى الأسر حتى ينهر سارة ويحذرها من علاجه، لأنه يجب أن يموت، بينما تعرض كيف يعامل الأسرى اليهود فى مصر بكل رعاية.

ويتضح أن نقل الجرحى إلى المستشفى كان بسبب مرور مندوب الصليب الأحمر على الأسرى، وأنه بعد مروره سيعيدون الجرحى إلى السقيفة التى كانوا بها.

ونرى سارة متلصصة بالليل وقد أحضرت بعض الحقن والمطهرات وتأخذ فى تطهير الجرح وتضميده وإعطاء الحقن.. ويفيق حامد ويعرفها ويطالبها بما له من مكان فى قلبها أن تعمل على تهريبهم جميعا هذه الليلة ، تعده بذلك ونراها تحاول أن تشغل جندى الحرس عنهم وتنجح فى إغرائه ويتم هرب الجنديين حاملين حامد بعد أن عاد إلى الغيبوبة ويقتحمان صعابا كثيرة حتى يصلا الى كهف فى جبل حيث يختبئون إلى أن يتم شفاء حامد.

ونعود إلى سارة فقد عوقبت على إهمالها بأن تعمل خادمة فى المستشفى تمسح البلاط وتنظف الغرف، ويمر الضابط موريس يوما فتلجأ إليه فيأخذها من المستشفى لتكون عشيقة له، وينتهى بها المطاف إلى شقة فاخرة يدعو موريس إليها من يشاء من رؤسائه لقضاء الليلة العابثة.

وبحكم مركزها الجديد تستطيع أن تنتشل أباها من المزرعة الجماعية التى سيق إليها مع ابنه شمعون (الأستاذ القانونى) ويعد له عاموس، ابن بن جوريون مدير البوليس مزرعة "بيارة" على طريقتهم وذلك أن فرقة من البوليس تهاجم المزرعة بإطلاق النار،فيفر صاحبها العربى وأسرته، ويبقى البوليس هناك مدة عشرة أيام.. ثم يستدعى العربى الذى يتردد على مزرعته كل يوم،ويخيره بين أن يفقد مزرعته نهائيا بحكم القانون الذى يقول بأن كل عربى يترك مزرعته ١٥ يوما تصبح ملكا للدولة ـ وبين أن يوقع عقدا ببيعها ويأخذ ثمنها ٢٠٠ جنيه مثلا ، وهى تساوى ألف جنيه فيقبل العربى المسكين، ويحضره عاموس فيوقع على العقد ويسلمه المائتى جنيه ثم يستلم من عم موسى الألف جنيه التى معه، فيضع باقيها فى جيبه الخاص ويستلم عم موسى المزرعة بحماية البوليس، وهذه الطريقة ثارت من أجلها ضجة فى الكنيست الإسرائيلى وكانت فضيحة أثارها نائب اسمه الدكتور أورسولا سوف، وملأت صفحات الجرائد هناك ، وكان من أمر الدكتور المذكور أن أصيب قضاء وقدرابرصاصة وهو يركب سيارته أمام باب الكنيست.

وهكذا أصبح عم موسى بفضل ابنته صاحب بيارة ، ولكن شمعون لم يستطيع بفضل أخته أن يجد وظيفة فى الحكومة حيث كانت الوظائف وقفاً على الأوروبيين،وبحكم وجود موسى فى بيارته بين بيارات لا تزال عربية ، تجرى عليها كل حين أساليب عاموس يجد موسى نفسه ذات يوم أمام أسرة عربية مطرودة على طريقة عاموس ، فيسرع الرجل بإيواء أفرادها من نساء وأطفال ورجال ، ونراه وزوجته يتصرفان تصرف الإنسان الطبيعى الذى يدعى إلى نجدة أخيه فى الإنسانية ويخفى العائلة المنكوبة عن أعين المهاجمين.

فى هذه الأثناء نرى حامد وصاحبيه يتسللون بين أرجاء البلاد ويقومون بالعمل الفدائى كلما صادفتهم فرصة.. ويعثر حسان الجندى الفلسطينى مع حامد وزميله الآخر على بعض أسرته وهو خاله ومعه طفله الصغير مريضا وهو لا يستطيع أن يذهب به إلى الطبيب، لأنه محرم على العربى أن يغادر منطقته إلا بتصريح خاص ، ويحاول حامد وزميلاه أن يسعفا الطفل فيعجزون ويموت فى أيديهم.

كما نرى شمعون وقد ثارت نفسه على ما يلاقيه من ظلم وقد كان فى بلده مصر يتمتع بمركز محترم، فيضم إلى العمال اليهود العاطلين والعمال المطالبين بالحقوق ويخطب فيهم ويحرضهم ويشارك فى مظاهراتهم حتى يلفت إليه نظر البوليس، ثم يبدو له أن الأسرة العربية التى آواها أبوه لها حق قانونى قبل الدولة، وأنه يستطيع أن يكون محاميها وفعلا يرفع الدعوى، ولا تستطيع المحكمة العليا إلا أن تحكم للعرب، ولكن كيف التنفيذ ؟ أصبح الحكم على الورق فقط.. ويستدعى شمعون ذات يوم ليقابل القاضى، ويجد عنده الحاخام اليهودى فيوبخانة على انتصاره للعرب وهو يهودى ويذكر له الحاخام أقوال التلمود من أن الأمم كلها خلقت من أجل شعب الله المختار ، وأنك إذا أخذت ملكا أو متاعا من"أممىٍّ" أى من أى إنسان غير إسرائيلى، فما أنت بسارق ، إنما أنت تسترد حقا لك كان هذا الأممى غاصبه، وكذلك إذا قتلت أمميا فلست بقاتل ولكنك تتقرب بذبيحة إلى الرب.

ويرفض شمعون هذه الأقوال ويذكر القانون والعدالة، ثم بينما هو يسير مع أبيه عم موسى ذات يوم يفاجأ برصاصة ترديه أمام أبيه ويصعق الرجل ويجرى خلف القاتل، ولكن عسكرى البوليس يمنعه ويذهب دم ابنه هباء.

وأخيرا يتصل حامد وصاحباه بعم موسى، ويصمم عم موسى بعد أن فقد أولاده على الرحيل والتسلل من الحدود مع العرب الهاربين، ويتمكن حامد بأساليبه من معرفه مكان سارة،وتفاجأ به فى شقتها ويتملكها السرور وتثور عواطفها ، ويدعوها حامد للرحيل مع أبيها والعودة إلى وطنها، ولكنها تثوب إلى العقل فتقول إنها أصبحت لا تصلح لحامد ولا

لوطنها مصر، أصبحت ملعونة ،وستبقى هنا حتى تهيأ لها الظروف انتقاما ممن حولها من فتاه تمتلئ بالحياة والحب والشرف، إلى عاهرة ملعونة تمتلئ بالحقد والضغن والانتقام ، وتدعو حامد إلى البقاء هناك ليعمل فدائيا ليخدم قومه، وتعده بالعودة.

ثم نرى عم موسى يتسلل من الحدود مع زوجته وابنته الصغيرة الباقية، ولكن رجال الأمم المتحدة يتلقونه مع طائفة من العرب ، فيقبلون العرب المهاجرين ويرفضونه، لأنه يهودى يجب أن يعود إلى وطنه إسرائيل ويصرخ موسى معلنا أن وطنه مصر ، وهو يفضل أن يشنق فى شارع الموسكى على أن يعيش فى جنة إسرائيل.. ويسعفه ضباط مصريون فى قطاع غزة فيأخذونه وينقذونه من عدالة الأمم المتحدة.

ويفتح لنا عدم تحويل معالجة "الملعونة" إلى فيلم سينمائى بابا من أبواب المناقشة حول دور الفنان فى أن يصف بصدق وأمانة ما كان السياسى يتحرك لإصلاحه أو علاجه أو مواجهته، لذلك لم يكن غريبا عندما تقدم محمد كريم فى أغسطس سنه ١٩٥٧ بنسخة كاملة من سيناريو الفيلم إلى مدير مصلحة الاستعلامات عبد القادر حاتم أن يكون الرد هو الوعد بقراءتها وتدبير أى مبالغ يحتاجها الفيلم فالقصة تقترب من موقف الدولة المعلن فى تلك الفترة عن رفضها الدعاوى الصهيونية الباطلة حول طرد اليهود ، ولم تكن مصادفة أن الدكتور حاتم فى ظل موقعه كمتحدث رسمى عن السياسة المصرية نشرت له "الأهرام" بعد انتهاء العدوان الثلاثى تصريحا له جاء فيه " إن عدد اليهود فى مصر بلغ سبعة آلاف بغير جنسية عدا (٣٥) ألفا يحملون الجنسية المصرية، لم يبعد منهم أحد، ولكن الحكومة طلبت إلى (٢٨٠) شخصا مغادرة البلاد لأسباب مختلفة[٢٤].

ولكن يبدو أن قصة الفيلم لم تلتق فى بعض تفاصيلها مع الرؤية السياسية للدولة. وهو ما كان يمكن تداركه بالتعديل أو الحذف والإضافة وليس الرفض المطلق، خاصة وأن الموضوع فى جوهره هو فضح للعنصرية الصهيونية والتى تصل إلى ذروتها فى التفريق بين الاشكناز والسفارديم داخل إسرائيل.

شخصيات متناقضة

ومع ذلك لم يكن التيار الغالب فى تجسيد الشخصية اليهودية بعد رفض معالجة "الملعونة" ينهج نهجا ثابتا.. فبينما كان مناهضا لها فى أفلام "بورسعيد" ١٩٥٧ "جميلة" ١٩٥٨، " ابن حميدو " ١٩٥٧ " إسماعيل ياسين فى السجن " ١٩٦٠ ، كان متوازنا عند التعامل معها فى فيلم "أنا حرة" ١٩٥٩ الذى أخرجه صلاح أبو سيف عن رواية إحسان عبد القدوس التى كتبها عام ١٩٥٢ وسيناريو نجيب محفوظ.

فى الاتجاه الأول لم يقتصر دور الشخصيات اليهودية على ممارسة مهنة الربا أو اتهامها بالبخل فى أجواء ساخرة وضاحكة مثل شخصية المرابى شفيق (شفيق نور الدين) فى " إسماعيل ياسين فى السجن "، إنما أصبحت تلصق بها أيضا تهم مثل التجسس والخيانة وتهريب المخدرات، فإلى جانب شيكو الحلاق الخائن فى "بورسعيد" كان هناك الخائنان هارون وإيزاك صاحبا المقهى الجزائرى فى فيلم "جميلة"، والراقصة ناتنيا مهربة المخدرات المتحضرة فى "ابن حميدو" ١٩٥٧ وهى شخصية قدمتها (نيللى مظلوم) فى فيلم "عروسة المولد" تأليف وإخراج عباس كامل ١٩٥٥. ثم أعادت تقديمها فى فيلم "ابن حميدو" الذى كتبه وأخرجه فطين عبد الوهاب.

والفرق بين ناتنيا فى الفيلمين فرق كبير ففى الفيلم الأول تبرز عن حقها فى التعامل مع مشاهد جمالها بأسلوب لا يخلو أيضا من المبالغة الساخرة:

الخادمة : مسيو فاطين جاب ورد زى كل ليلة.

ناتنيا : اسأليه الأول أبوه مات ولا لسه ؟

الخادمة : بيقول لسه..

ناتنيا : مدام لسه.. لما يموت ويورثه يبقى يجينى. لكن قبل كده مايورنيش وشه أبدا

الخادمة: بيقول خلاص قرب

ناتنيا: قلت لك مش ممكن أحبه إلا لما أبوه يموت. يورث مليون جنيه ناتنيا تحبه.

تكاد تتشابه الراقصة ناتنيا هنا مع شخصية الراقصة راشيل التى قدمتها أيضا (نيللى مظلوم) فى "فاطمة وماريكا وراشيل" ولكنها فى فيلم "ابن حميدو" تتحول إلى زعيمة عصابة لتهريب المخدرات داخل البلاد ولم يعد خطرها ينحصر تأثيره على بعض العشاق ولكنه تجاوز ذلك ليشمل المجتمع بأكمله.

أما فى الاتجاه الثانى فإن من يقرأ رواية إحسان عبد القدوس "أنا حرة" التى أثارت لغطا شديدا حولها لما اتسمت به من جرأة فى التصوير والتعبير لا بد وأن ينتهى إلى أن بطلة هذه الرواية هى تجسيد حى لشخصية إحسان عبد القدوس نفسه فى بحثه عن مضمون الحرية كما أن الفتاة اليهودية ابنة حى الظاهر التى صادفتها بطلة الرواية وتعلمت منها الكثير عن مفهوم الحرية فى هذا الواقع الغريب عن مجتمع حى العباسية ، هى نفسها صديقة إحسان اليهودية التى تحدث عنها فى بعض مؤلفاته وهو ما يعنى أننا فى فيلم "أنا حرة" سنواجه شخصيات يهودية بعيدة تماما عن إطار الصراع العربى الإسرائيلى سواء قبل أو بعد ١٩٤٨.

يصور "أنا حرة" أزمة الفتاة أمينة التى كانت تبغى لنفسها عالما من أبرز ملامحه التمرد والاحتجاج المستمر على التقاليد التى تحاصرها داخل المنزل وخارجه، ولهذا تتغيب عن المدرسة، وتتسكع فى شوارع وسط البلد، وتذهب إلى جامعه القاهرة تتأمل مبانيها وطلبتها وتتطلع إليها كأمل يعكس رغبات كثيرة، وتتعرف على ابنة خياطة يهودية تلعب دورا فى تكثيف احتياجاتها إلى التحرر، على أنها لا تلبث أن تثابر على الدراسة حتى تحصل على التوجيهية ثم تلتحق بالجامعة الأمريكية إلى أن تكمل دراستها العادية، وتلحق بإحدى الشركات فى وظيفة تدر عليها مرتبا محترما، ولكن مع ذلك لا يتحقق لها الإحساس الحقيقى بالحرية حتى تلتقى بجارها القديم عباس ليقدم لها معنى الحرية الحقيقية فى الانتماء لقضية تصوغ حياتها حتى ولو أدت بها إلى السجن.

فى هذا الفيلم سنجد السيناريو يقترب من الإطار الذى رسمه إحسان عبد القدوس للأسرة اليهودية.. الاختلافات قليلة ولكنها تبدو جوهرية فى الرواية"الأم مارى" تعمل خياطة وابنتها فورتنييه (تحولت فى الفيلم الى فيكى) لا تزال طالبة ، ولكنها فى الوقت نفسه تعطى دروسا فى اللغة الفرنسية لبعض بنات العائلات لقاء أجر ضئيل، وأخوها يعمل موظفا فى أحد البنوك ، ولكن أيضا خصص إحدى حجرات البيت وأتى فيها بجراموفون وبضع أسطوانات وأخذ يعطى دروسا فى الرقص لبعض طلبة مدرسة فؤاد الأول الثانوية لقاء عشرين قرشا عن الرقصة الواحدة.

وتأتى المعالجة السينمائية لتكرر ما يعكس العلم والعمل فى سلوك عائلة مدام مارى، فالأم ترفض تمرد أمينة على العلم وتفلسف أهميته بمنطق مادى سليم "لا العلم حلو ،العلم زى الفلوس ، ينفع مايضرش" أما الابنة فيكى فتتحول من طالبة إلى موظفة أو عاملة بحيث تصبح هى النموذج أو المثل لأمينة:

أمينة: بفكر فى حياتى وحياتك. نفسى أبقى زيكم

فيكى: احنا كل واحد يعمل اللى يعجبه.. ماما بتشتغل خياطة، وأنا فى شيكوريل وأخويا زكى بيشتغل الصبح فى ماركونى وبعد الظهر فتح مدرسة رقص، عشان كل واحد يكسب قرشه بنفسه.. انت كمان ممكن تبقى زينا.

هنا تبدو الرواية أكثر تماسكا فى بنائها من الفيلم حيث تمزج بين العلم والعمل بموضوعية، ففيكى فى الرواية طالبة تسعى للعلم وتعلمه وليست مجرد عاملة فى شيكوريل تمارس مهنة التدريس بعد الظهر بشكل قد يوحى أنه ارتجالى وليس على أساس علمى ، والابن زكى يتعامل مع الرقص باعتباره عملاً جاداً يقدمه للجميع وفى مقدمتهم الطلبة فى

مدرسة فؤاد الثانوية. لذلك فهو يختلف عن زكى كما نراه فى الفيلم يدرب أمينة على رقصة تطغى عليها أحاسيس الرغبة وليس المشاركة البريئة أو العملية كمجرد درس يقدم لزبون، رغم أن احتفالات الأعياد عند اليهود تتحول فى الفيلم والرواية إلى احتفالات رقص ومجون فى الأماكن الخلوية وداخل السيارات إلا أن أغلب من يشاركون فيها لا يسيئون لأحد، وحتى عندما يرغب احدهم متعمدا فى طيش أن يشارك أمينة رغباته الحسية يصبح صدها له هو العنصر الحاسم لكى يتوقف عن محاولته.

ومن المؤكد أن كفة عائلة مدام مارى تصبح هى الراجحة عندما نقارن بين ما يحدث فى شقتها يوم العيد وما يحدث فى شقة إحدى العائلات المسلمة فى ما يسمى "يوم المقابلة" حيث تتجمع نساء الحى ليتبادلن الأحاديث والأطعمة ، ففى الشقة اليهودية يمرح ويرقص الجميع دون أن يقترف أحد عملا مسيئا أو مخلا، بل إن الفتاة فيكى تبكر فى بدء الاحتفال بالعيد حتى تتيح لأمينة الحضور، بينما سنجد فى يوم المقابلة النميمة ونبش الأعراض وأحاديث الجنس المتوارية والمكشوفة هى العناصر المسيطرة على أحاديث الحاضرات من نسوة الحى، والأخطر أنها أحاديث تعتمد على حقائق تكشف سلبيات التقاليد الجامدة فى علاقة المجتمع بالمرأة،وعلاقة الرجل بالمجتمع، وجميعها يؤكد أننا فى مواجهة مجتمع يحطم نفسه بدلا من أن يتخلى عن أوهامه ومعتقداته وتقاليده البالية، وهو ما ينعكس فى حوارات متوازية بين النسوة تنتهى بأخبار تلقيها امراة بشكل تقريرى :

المرأة : مساء الخير، محمد أفندى السرجانى طلق الست تفيده مراته، وإبراهيم أفندى حكمت عليه المحكمة بنفقة ومراته أخذت منه العيليين، كله كوم واللى حصل لأم ممدوح كوم، مش ابنها حب واحدة رقاصة من عند صفية حلمى واتجوزها، ولا الست أمينة راجعه امبارح نص الليل، ومعاها اثنين خواجات سكرانين.. إلخ.

وهنا علينا الوعى أن الثلاثى (أبو سيف. إحسان. محفوظ) فى هذه المرحلة لا يصفون هذه الفروق فى العادات والتقاليد فى ميزان اختلاف الديانة بين اليهود والمسلمين، ولكن يصفونها فى ميزان مقاييس التقدم والعمل استجابة لمتطلبات الحياة خارج إطار التقاليد والسلوكيات الشائعة.

والنتيجة أن أفلام تلك الفترة كانت تتأرجح بين الدراما الاجتماعية ذات النبرة الوطنية أو السيكولوجية وبين الكوميديا التى تنحى جانبا كل عناصر الصرا ع بين العرب والصهاينة، ولكى لا تكون مذعنة مطيعة لهذه الرؤية فى ظل مناخ سياسى مشتعل نجدها تطعم أحداثها ببعض المواقف الساخرة والهزلية دون أن تقع فى مصيدة العداء لليهودية كعقيدة، فكانت غالبا ما تشير إلى "يهودية" الشخصية من خلال الأسماء الشائعة وطبيعة المواقف التى توجد فى إطارها دون أى أشارة صريحة لهويتها الدينية.

الهوامش

١) مجلة "الصباح" ع ١١٥٧ ـ ٢٥/ ١١/ ١٩٤٨ صفحة ٤٢ .

٢) حوارمع كمال الشيخ: مقابلة شخصية.

٣) كمال رمزى مجلة "فن" العدد ٤٣٣ ـ ١٨/ ٥/ ١٩٩٨ .

٤) المرجع السابق.

٥) حسين العودات: "السينما والقضية الفلسطينية" الأهالى للطباعة والنشر ١٩٨٧ صفحة ٣١.

٦) مجلة "الصباح" ع ١١٧٢ ـ ١٠/ ٣/ ١٩٤٩ .

٧) مجلة "الصباح" ع ١١٥٨ ـ ٢/ ١٢/ ١٩٤٨ .

٨) د. على شلش: "اليهود والماشون فى مصر" الزهراء للإعلام العربى ١٩٨٦ صفحة ١٥٥ .

٩) على شلش : المرجع السابق صفحة ١٥٥ .

١٠) اعتدال ممتاز : "مذكرات رقيبة سينما ٣٠ عاما" الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ .

١١) مجلة "سينى فيلم" ١٠ أبريل ١٩٥٣ .

١٢) مجلة "أخبار السينما" فبراير ١٩٥٤ صفحة ٢ .

١٣) مجلة "أخبار السينما" فبراير ١٩٥٣ صفحة ١٤ .

١٤) مجلة "الجيل الجديد" ع ١٢٦ ـ ٢٤/ ٥/ ١٩٥٤ .

١٥) مجلة "سينى فيلم" ١/ ٤/ ١٩٥٤ .

١٦) كمال رمزى مجلة "الفن" المرجع السابق.

١٧) يعقوب لنداو : "دراسات فى المسرح والسينما عند العرب" الهيئة العامة للكتاب صفحة ١٦٦ ـ ١٦٧ .

١٨) المرجع السابق.

١٩) مجلة "الصباح" ع ١٤٦٦ ـ ١١/ ١١/ ١٩٥٤ .

٢٠) عبد الحميد جودة السحار: "ذكريات سينمائية".

٢١) نادر عدلى: كمال الشيخ. مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائى الدولى التاسع عشر ١٩٩٥، صفحة٥١ .

٢٢) كمال رمزى مجلة "فن" ٤٣٥ ـ ١/ ٦/ ١٩٨٨.

٢٣) مجلة "السينما والمسرح" السنة الثانية، العدد السابع يوليو ١٩٧٥ هيئة السينما والمسرح والموسيقى وزارة الثقافة ٢٤) " مذكرات محمد كريم "إعداد :محمود على صفحة ٧٠ ـ ٧١ .



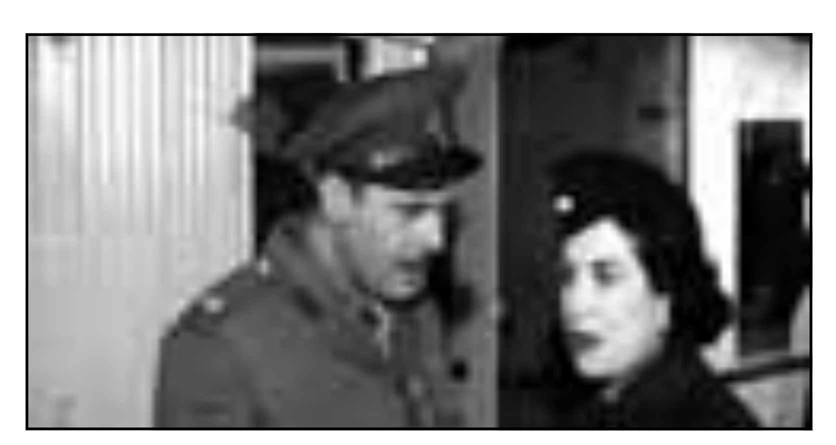
لبنى عبد العزيز وصديقتها اليهودية فى «انا حرة»



نيللى مظلوم فى «فاطمة وماريكا وراشيل»



لقطة من فيلم «حسن ومرقص وكوهين»



ليلى مراد فى «الحياة الحب»



لقطة من فيلم «ياسمين»



لقطة من فيلم «أخلاق للبيع»



نيللى مظلوم فى «عروسة المولد»



نيللى مظلوم فى «ابن حميدو»



نيللى مظلوم فى «ابن حميدو»

الفصل العاشر
الستينيات وما قبل حرب ٦٧

الستينيات وتداعيات ١٩٦٧كانت فترة الستينيات تموج بالمتغيرات الجذرية والتطورات المتلاحقة، إذ كانت سوريا تنفصل عن الجمهورية العربية المتحدة،وكانت القرارات الاشتراكية تتوالى، ويسقط الاتحاد القومى وينشأ الاتحاد الاشتراكى، ويرحل الجيش المصرى إلى اليمن وينسحب ويصدر الميثاق وتقع كارثة مصر الكبرى عام ١٩٦٧،وينقلب المجتمع المصرى رأسا على عقب، ومع ذلك لم يجرؤ فيلم واحد على الاقتراب من تفاصيل الحياة السياسية والاقتصادية فى مصر الستينيات[١].

كل ما فى الأمر أنه تم استبدال ممنوعات سابقة مرتبطة بالعهد السابق والحاشية، ورجال الحكم فى عهد ما قبل الثورة. وانتقاد أنظمته السياسية والاقتصادية ونظامه الطبقى فى نفس الوقت الذى أصبح فيه مفهوما انه غير مباح الاقتراب من النظام السياسى والاقتصادى والاجتماعى القائم[٢].

وكانت المحصلة النهائية فى مجال السينما فى الستينيات أنه لم تزدهر سينما وطنية معاصرة، مواكبة للأحداث والتغيرات والتطورات العميقة الأثر فى المجتمع المصرى[٣] وكثيرا ما كان السينمائى يجنح ليكون صدى للسلطة سواء برغبته أو رغما عنه، يعبر عن نظرتها ويتخذ مواقفها، فلا يلمس المجتمع منه إلا سلبية لا تبنى فكرا ولا تسعى لهدف سوى أن تكون بوقا يواكب حدثا سياسيا معينا!

فى هذا الإطار كان الاحتكاك فى بداية الستينيات بالشخصية اليهودية أو الصراع العربى الإسرائيلى مستمرا فى استخدام الخطاب النمطى القديم عند تقديم الشخصية اليهودية أو عند محاولة تأسيس نفس النمط بمعنى؛ أن يتحول المرابى إلى جاسوس للموساد أو تتحول الحسناء اليهودية إلى إحدى بنات صهيون وفى أفضل الأحوال يصبح التعامل مع الصراع وأنماطه كعنصر مساعد لتفاعلات ترتبط بحدث سياسى آخر، لمس السياسيون أهمية التفاعل معه خلال فترة معينة. فمن أجل مساندة الوحدة بين مصر وسوريا وعلى سبيل المثال يظهر فى نهاية عام ١٩٦٠ فيلم "عمالقة البحار" إخراج وسيناريو وحوار السيد بدير.

يتعامل الفيلم مع حادثة حقيقية تبرز الدور البطولى لأفراد دفعة ١٩٥٦ فى الكلية الحربية بالإسكندرية وبينهم الطالب السورى جول جمال، ففى آخر مراحل تدريبهم على لنشات الطوربيدات يتم العدوان الثلاثى على مصر، وتدفعهم الأحداث إلى الاشتباك مع بحرية العدو الإسرائيلى فى معركة بطولية تغرق فيها مدمرة إسرائيلية ويسقط خلالها السورى جول جمال والمصرى جلال دسوقى شهيدين، لينتهى الفيلم على صوت جمـال عبد الناصر وهو يؤكد "إن مصر كانت دائما مقبرة للغزاة. وأن جميع الإمبراطوريات التى قامت على مر الزمن انتهت وتلاشت حين اعتدت على مصر. ولكن مصر بقيت متماسكة متحدة".

لا جدال أن إدراك قيمة هذه الحادثة وأثرها فى إحياء التلاحم المصرى – السورى فى مصر المتحدة كان أمرا لا يستطيع أحدا أن يغمط قدره على العاملين فى الفيلم أو المسئولين الذين نجحوا ربما لأول مرة فى تذليل العثرات التى كان يواجهها المبدعون عند التعامل مع الموضوعات ذات الطابع العسكرى. فقد كان تعاون القوات البحرية المصرية (طائرات. طرادات. لنشات.. إلخ) على مستوى لم تدركه السينما المصرية من قبل. ولكن يبقى السؤال ولماذا تجاهلنا تلك الحادثة وعشرات غيرها يعج بها تاريخ صراعنا مع إسرائيل، ولم نتذكرها أو ندرك قيمتها إلا عندما أردنا استغلالها لمساندة هدف سياسى آخر هو الوحدة بين مصر وسوريا، بينما لم يكن لهذه الوحدة أى صدى فى نسيج الدراما السينمائية إلا فى بعض الأفلام الهزيلة التى ربما لا نتذكر منها سوى فيلم "وطنى حبيبى" ١٩٦٠ إنتاج وإخراج وبطولة حسين صدقى وفيه يقدم تحالفا مصريا – سوريا لمواجهة تجسس الأعداء !

أفكار لم تكتمل

فى عام ١٩٦٢ عرض فيلمان كانت حرب فلسطين خلفية لهما، "طريق الأبطال" إخراج محمود إسماعيل عن قصة لعبد المنعم السباعى، "صراع الجبابرة" إخراج وتأليف زهير

بكير ، فى الفيلم الأول سنرى الشخصية الرئيسية هند رستم تتذكر حبيبها المجند الأديب شكرى سرحان وهو يهم برفع علم النصر على أرض فلسطين، ولكن أحد الجنود الإسرائيليين يطلق عليه الرصاص فيسقط شهيدا، وحتى يتحقق للبطلة رؤية هذا المشهد كان عليها أن تتطوع فى الجيش كممرضة لتشارك حبيبها الخطر بعد أن تخلصت من شوائب علقت بروحها فى ظل سلوكيات وتقاليد اجتماعية طبقية جعلتها تطعن حبيبها قبل أن يأتى إلى الجبهة بإيهامه بأنها لا تحبه للفارق الاجتماعى بينهما، وبذلك ينتهى الفيلم وقد تحقق للمجند الموت مرتين،حين طعن من ظلم نظام مجتمعه الطبقى وحين تلقى الرصاصة من عدوه الإسرائيلى، ولكن لأن هذا المعادل الدرامى لم يخدم بالوعى الكافى ولم يكثف بانعكاسات معاصرة ، ويخرج المتفرج من الفيلم وهو لا يتذكر سوى جسد الممرضة الحسناء لا أكثر ولا أقل !

أما فيلم "صراع الجبابرة" الذى أنتجه وكتب قصته زهير بكير كما شارك فى إخراجه مع ريمون نصور.. ففكرته تقترب فى جوهرها من الرؤية السياسية التى طرحها محمد كريم فى قصة فيلمه المقترح "الملعونة" ولكن بعد أن شطرت إلى قسمين أحدهما يمكن أن نصفه بأنه"مريب" والآخر يبدو قادرا على أن يثير تساؤلات إيجابية وجريئة بالنسبة لفترة إنتاجه.

تبدأ أحداث "صراع الجبابرة" فى ملهى ليلى تشارك فى منوعاته المغنية المصرية اليهودية "ليليان" (نادية لطفى) وهى فتاة تختلف عن زميلاتها من فنانات الملهى وفى مقدمتهن الراقصة جواهر (جواهر)،إن ليليان رغم جمالها الأخاذ ترتدى ثوب الاحتشام والرغبة فى أن تجعل لفنها هدفا فى حين أن الأخريات لا يجسدن إلا الجانب الحسى فى المرأة ويجنحن إلى خلق نوع من الصراعات الشخصية القائمة على الأنانية وحب المال يكشف عن الجوانب المظلمة فى حياتهن والتى تجعل ليليان عند المقارنة بهن جديرة باحترام المتفرج وحب بطل الفيلم مهندس البترول الثرى فريد (أحمد مظهر).

تظهر ليليان لأول مرة وهى تؤدى اسكتشا غنائيا مع ثلاثة شبان مرتدية ملابس بنت البلد الأصيلة (ملاية لف. منديل بأوية. حلق بدلاية وهى ملابس تتفق مع الديكور القائم خلفها، والمكون من مجموعة مآذن إسلامية تشرق من فوقها الشمس)، أما مضمون الإسكتش فهو أنها تحاول أن تختار زوجا من الشبان الثلاثة لا يهم أن يكون غنيا أو وسيما ولكن المهم أن يكون متعلما وقادرا على تدبير الأمور بحكمة، فهى ترفض الشاب الأول عندما يغنى لها: "أنا واد بانكير أموالى كتير، العمارات والعربيات تحت إيدين ست

الستات" وتستنكر موقف الشاب الثانى عندما يصف نفسه بأنه: "أبو الشياكة والجدعنة" أما عندما يظهر الشاب الثالث وهو يقول "أنا أخذت ماجستير وبكره حاخد دكتوراه، أنا قلبى عايزك محتاج لعطفك، محتاج لحبك".. هنا تجد ضالتها وتعلن عن قبولها لحبه مع نهاية الاسكتش وتصفيق الجماهير!!

ومع اختفاء ليليان تبدأ النمرة الثانية فى الملهى ، وفيها تحل الشهوة محل العقلانية، وأمام نفس الديكور (المآذن) يدخل أربعه رجال حاملين محفة عليها الراقصة جواهر بجسدها الصارخ الذى ينطلق معربدا بحركات مثيرة تؤديها على نغمات الأغنية الشامية، أو ربما الفلسطينية – على دا العودة (العونة) وهو اختيار يبدو أن له مغزاه!!.

وما إن يصل المتفرج ذو البصيرة القادرة على استجلاء ما يخفى وراء التباين بين ليليان وجواهر حتى يكتشف أن الأولى صهيونية تتوارى وراء الفن الجميل وعلاقة الحب التى تربطها بالشاب فريد لتمارس مهامها لخدمة ارض الميعاد وهو ما يتبينه المتفرج عندما تلتقى بمندوب الحركة الصهيونية فى حجرتها داخل الملهى.

المندوب: أنا كنت خايف لنطاوع قلبنا وننسى أرض الميعاد فى سبيل حبنا

ليليان: ده معقول.. حد يضحى بأرض الميعاد وأرض الأحلام

المندوب: لو كانت سارة فى العراق وفكتوريا فى مراكش وجوزيف وهنرى فى اليمن كلهم زيك كانت أرض الميعاد اتخلقت زى ما بنحلم.. كانت إسرائيل دلوقت أصبحت من النيل للفرات.

لقد كشف النقاب عن الصورة الخادعة التى كانت تتقمصها ليليان، ورغم ذلك لا يألف المتفرج المناخ الآخر الذى تمثله جواهر وكل المحيطين بها من رجال ونساء، ولا يتجاهل تردد ليليان وهى تودع فريد فى المطا،ر حيث كان ترددها تمتزج فيه العاطفة الحقيقية تجاه شاب بادلته الحب وعرض عليها الزواج بالهدف الأسمى تجاه أرض الميعاد إسرائيل ومع ذلك فهى تخفى عنه حقيقة سفرها إلى إسرائيل وتقنعه بأنها فى طريقها لتنفيذ عقود فنية خارج مصر،ومع صعود طائرتها إلى السماء يجد فريد نفسه وقد أصبح فى قبضة جواهر التى كانت تنتظر سفر غريمتها ليليان لتستأثر به وبثروته ولتدفعه إلى الانحدار إلى هوة سحيقة تمتزج فيها الشهوة بالخيانة والعنف تنتهى بهروبه من مصر إلى المنطقة منزوعة السلاح فى فلسطين بعد أن يتهم ظلما بقتل جواهر ويحكم عليه غيابيا بالإعدام.

وينتهى هذا الجزء من الفيلم ونحن نشعر أنه يحاول أن يخفى موقفا غامضا من المجتمع الذى كانت تعيش فيه ليليان قبل رحيلها،ولعلنا نتساءل عما حدا به إلى ذلك؛ هل

هو قصور وارتباك وفجاجة فى كتابة السيناريو والحوار، أم الاستسلام من أجل تقديم "بطلة" لا يشوبها أى عيوب أو مثالب سوى قناعاتها السياسية والدينية، ربما تخف حدة هذا التساؤل عندما ننتقل إلى الجزء الثانى من الفيلم حيث تظهر ليليان داخل إسرائيل وهى تعانى أثناء مواجهة المشكلات التى نجمت عن التعقيد الذى أصاب التنظيم الاجتماعى بين اليهود فى ظل عنصرية اليهود الأوروبيين تجاه اليهود الشرقيين ،وكلها مشاكل يقدمها لنا الفيلم من خلال مواقف تذكرنا كما ذكرت ببعض أحداث قصة فيلم "الملعونة" الذى كتبه محمد كريم ولم يتم تنفيذه!

فى هذا الجزء نجد فريد ينغمس بعد هروبه فى عمليات فدائية من أجل حماية عرب فلسطين فى المناطق المنزوعة السلاح، من الهجمات الغادرة للقوات الإسرائيلية حتى يتم أسره مع بعض الجنود المصريين، الأمر الذى أفضى به مع زملائه إلى أحد المعسكرات اليهودية ليرى بعينه اليهود الشرقيين وقد هجروا أحلامهم العريضة فى أرض الميعاد واشتغلوا خدما وعبيدا لأسيادهم اليهود الأوروبيين. ويركز الفيلم على استغاثة فتاتين يهوديتين من أجل إنقاذ امرأة سقطت صريعة العمل الشاق فى الحقول:

فتاة يهودية: (وتلعب دورها الممثلة ميمى جمال) الحقونى الست بتموت شوية مية.. انت ما فيش فى قلبك رحمة.. الست بتموت.

جندى يهودى: ما تموت. حد حايشها؟!

الفتاة: بقول لك الست بتموت. إيه اللى رمانا فى أرض الميعاد

الجندى: إذا ما كنتش أرض الميعاد عجباكى ارجعى بلدك

الفتاة: ياريت.. الفلوس اللى جبتها معايا من مراكش سرقتوها يا لصوص يا حرامية.. أنا يهودية زيكم

الجندى: زينا إحنا.. اليهود بتوع مراكش شىء وبتوع أوروبا شىء تانى.. لازم تعرفى كده

يهودى مراكشى: (فى ملابس عربية) يا كلب مش عجبينك يهود مراكش ؟

الجندى: اخرص يا حيوان (يطلق عليه رصاصة من بندقيته فيرديه قتيلا.. يتقدم قائد المعسكر مع صوت الطلقة) أنا قتلته عشان كان عايز يهرب يا فندم

الفتاة: الحقنى.. الست بتموت عاوزين نوديها المستشفى

الفتاة الثانية: (راشيل) لو هى يهودية من أوروبا كانت العربية نزلت بيها هوا.. لكن إحنا يهود شرقيين

القائد: راشيل شوفى شغلك

راشيل: إسرائيل أرض الميعاد. ماعندكوش لا إنسانية ولا رحمة إحنا يهود زيكم، يهود زيكم

الفتاة الأولى: ياناس حرام عليكم. ده أنا يهودية زيكم.. حرام تعملوا كده واحنا فى أرض الميعاد

وهذا المشهد رغم أهميته الموضوعية يقدمه الفيلم بقصور حرفى يشمل كل معطياته.. فالحوار متكرر وركيك واللهجة مصرية وليست مغربية، وملابس اليهودى المراكشى خليجية ويقتصر اهتمام الفتاتين بالمرأة المريضة دون أن يهتما بأى رد فعل تجاه الرجل الذى قتل وهو يدافع عنهما، وأحداثا كثيرة تالية لهذا المشهد لها نفس الأهمية ينفذها الفيلم بنفس الاستخفاف أهمها: دفع العرب للتنازل عن أراضيهم وطردهم منها، التعامل غير الآدمى مع الأسرى العرب.. إلخ.

ومع ذلك فالجزء الثانى من الفيلم ينهض أساسا على التأكيد بأن مصير اليهودية المصرية ليليان لم يكن يختلف كثيرا عن مصير الفتيات المغربيات كل ما فى الأمر أن جمالها الباهر جعلها مجرد دمية ترضى شهوات "دان" (إستيفان روستى) مسئول المخابرات فى المنطقة، وهو رجل ذو بأس وسلطان، ومصير الأسرى العرب يتحدد من خلاله،لذلك عندما يعلم بعلاقتها السابقة بالأسير المصرى فريد يقوم باستصدار أمر بتعيينها سكرتيرة له فى المخابرات بهدف دفعها إلى فريد لمعرفة مراكز الفدائيين العرب والعناصر المساندة لهم، ولكن القلق يساور ليليان وحبها القديم لفريد يبدأ يتنعش فى قلبها من جديد، وهو ما يقابل بعدم الثقة من فريد ومن مرءوسيها فى الموساد على حد سواء.

ليليان وطى صوتك لحد يسمعنا

فريد: مش عايزاهم يسمعونى ويصفقوا لبطولتك

ليليان : أبدا يا فريد .. إنت ظالمنى.. أنا عمرى ما ندمت زى دلوقتى أنا فقدت وطنى مصر.. وفقدت الراجل اللى كنت باعتبر إنه أهم شىء فى حياتى

فريد: مصر عمرها ما كانت وطنك

ليليان: ما تقولش كده يا فريد.. مصر وطنى وأنا مستعدة أضحى حياتى فى سبيلها

وتكشف الأحداث التالية لتلك الكلمات عن رغبة متأججة لدى ليليان من أجل تأكيد صدقها لفريد، فتحاول أن تكشف له عن خطط الموساد فى نشر الإرهاب فى القاهرة، وتتمادى فى مناصرتها له بمساعد تهعلى الهرب هو وزملائه إلى مطار المنطقة للعودة إلى

مصر، لينتهى الفيلم وهى تلقى مصرعها على أرض المطار ونظراتها معلقة على الطائرة المتجهة إلى مصر حاملة حبيبها فريد الذى يقرر العودة مرة أخرى للعمل الفدائى فى فلسطين بمجرد أن يعلم خبر براءته من تهمة قتل الراقصة جواهر، ويبقى ماثلا أمامنا صورةامرأتين أحداهما ليليان اليهودية التى ماتت فى سبيل مصر والمصريين، والثانية جواهرالمصرية التى ماتت ضحية لشهواتها!!

سيحسب لفيلم "صراع الجبابرة"أنه حمل على كاهله تبعة تبليغ الرسالة حول عنصرية المجتمع الإسرائيلى،وإظهار نواحى الخلل فيه، ولكن للأسف وجدناه لا يغوص أبدا فى دخيلة شخصياته فهى كالدمى تصور الحدث الروائى وتخدمه دون أن تسيطر عليه أو تدير دفته، ومع ذلك فقد تجاوبت معه السلطات المصرية سواء الرقابية أو العسكرية، بل إنه يعد من الأفلام القليلة التى تعاملت مع حشود ومعدات وطائرات عسكرية لم تتوافر لأفلام قامت على كاهل سينمائيين أكبر وأهم. .

وربما يمكن النظر إلى إنتاج هذا الفيلم على أنه يمثل تجاوبا متواضعا مع عده معطيات فرضتها فترة إنتاجه،منها تصاعد النشاط الصهيونى فى تهجير الجاليات اليهودية فى شمال أفريقيا إلى إسرائيل ومن ضمنهم يهود بورسعيد، وبنزرت فى تونس، والمغرب التى تغيرت سياستها الحازمة تجاه منع هجرة اليهود بعد وفاة الملك محمد الخامس.

عودة العجوز وبنات صهيون

ظل الأب اليهودى العجوز نموذجا شائعا فى السينما المصرية ،فهو بخيل، متآمر، متعصب، يسعى دائما لاستثمار غواية الآخرين لفتياته "بنات صهيون" وهو نمط ساد فى الكثير من أفلام الخمسينيات، وحافظت أفلام الستينيات عليه، بل واستعذبت فى رضا نمطيته سواء فى الأفلام ذات الطابع الاجتماعى أو السياسى أو حتى الدينى.

ويبدو أن الإصرار على التعامل مع ذلك النمط أفقد السينما المصرية الفرصة لاستغلال شخصية اليهودى العجوز الذى يندمج فطريا فى نسيج المجتمع المصرى حتى تأتى الصهيونية لتزلزل كيانه وكيان أسرته، وحينما يقدم على الهجرة إلى إسرائيل لا يفعل ذلك بإرادته الحرة، ولكن لعدم قدرته على مواجهة تقلبات سياسية واجتماعية عاصفة،وهذا واقع عايشه الكثير من اليهود.

ويمثل عام ١٩٦٤ عام الذروة فى التعامل مع هذا النمط فى ظل أنواع فيلمية مختلفة منها السياسى: "الجاسوس" إخراج نيازى مصطفى، والاجتماعى: الكوميدى "آخر شقاوة"

إخراج عيسى كرامة "هارب من الزواج" إخراج حسن الصيفى والدينى: "هجرة الرسول" إخراج إبراهيم عمارة – ثم يمتد ليصبح محورا أساسيا لأفلام مثل "الدخيل" ١٩٦٧، "المليونير المزيف"١٩٦٨.

فى "الجاسوس" سنجد الأب هارون يتوارى وراء تجارة الأنتيكات فى متجره بحى خان الخليلى من أجل التجسس لحساب الموساد الإسرائيلى،ويصبو هو وزوجته إلى الرحيل لإسرائيل عن طريق نابولى ليلتقى بابنته الحسناء راشيل التى أرسلها إلى إسرائيل منذ عشر سنوات وهو على قناعة بأن جمالها سيحقق لها ما تريد: "أنا عارف بنتى عندها مؤهلات عظيمة"!!

أما الأب كوهين فى "آخر شقاوة" فهو يشارك ابنتيه راشيل وأستير التآمر على ثلاثة شبان عزاب لابتزازهم ماديا بعد إقناعهم بأن علاقة أحدهم بإحدى بناته قد أثمرت طفلا هو فى الواقع طفل رضيع تركته أمه الراقصة طرف عائلة كوهين لرعايته مقابل أجر أثناء غيابها.

ويكرر "هارب من الزواج" نفس المعالجة التى قدمها أبو السعود الإبيارى فى فيلمى "فاطمة وماريكا وراشيل"، "أخلاق للبيع"، ولكن دون أى رغبة للتعمق فى أى شىء!

أما العجوز داود فى "هجرة الرسول"فالشبه بينه وبين هارون وكوهين كبير، ولكنه يعيش فى إطار التاريخ الدينى الذى نفرد له سطور تالية:

يدور فيلم "الدخيل" حول نفس النمط ولكن بعد أن يجعل أطماعه منطلقا رمزيا للاستيلاء على الأراضى العربية، وهنا علينا التأكيد بأن السينما المصرية عندما حاولت فى تلك المرحلة التعامل مع الصراع العربى ـ الإسرائيلى من خلال التوارى وراء الإسقاطات والرموز لم تكن تفتقد العناصر الفنية القادرة على بلورة وقائع هذا الصراع، ولكن يبدو أن موقفها كان ينطوى على دلالة تؤكد أن الظروف السياسية سواء داخل مصر أو فى العالم العربى لم تكن تسمح بأن يناقش هذا الصراع فى ساحاته الواقعية وملابساته الحقيقية.

لقد توفر لفيلم "الدخيل" إمكانات مادية كبيرة، وطاقم فنى قادر على أن يقدم عملا مهما عن الصراع العربى ـ الإسرائيلى، ولكن محاولة تشييد أحداثه فى إطار الرمز، جعله فيلما مقدار ما بذل فيه أكبر من مردوده السينمائى أو السياسى.

يقدم لنا الفيلم أحداثه فى إطار قريتين فى الريف المصرى يربط بينهما جسر خشبى متهالك، ورغم ذلك فالتعاون بينهما متبادل والخبرات تتكامل بين سكانهما رغم تفاوت مستواهما الاجتماعى والثقافى (البلدين مش ناقصهم حاجة، إحنا عندنا الحلاق وانتم

عندكم الدكتور) حتى تبدأ المشاكل تدب بينهما مع قدوم الخواجة زكى (محمود المليجى) تاجر الأقمشة الجوال الذى يقرر الاستيلاء على أراضى القرية الأولى مستغلا قدرة ابنته الحسناء فتنة (ليلى فوزى) على إغواء الشباب والإيقاع بهم عن طريق الخمر والقمار وتراكم الديون والتآمر للتفريق بين أبناء القريتين، ولكن عندما يكتشف المهندس الزراعى صابر (صلاح قابيل) طبيعة تلك الهجمة المخططة من قبل زكى وابنته وقوى مسلحة من الخارج يقرر الإسراع فى إصلاح الجسر بعد أن أصبح آيلا للسقوط وينجح فى تحقيق التحالف بين كل القوى من القريتين ليتم لها فى النهاية الخلاص من زكى وابنته ودفع أعوانهما من المسلحين إلى الهرب.

إن الإيحاء بان التواصل بين الشعب الفلسطينى والشعوب العربية كان متهالكا، لا يعنى أن الحل الذى توارى الفيلم خلفه كان منطقيا على أى مستوى من المستويات ، كما أن هذا الأسلوب فى معالجة قضايانا المصيرية يصبح لا معنى له إذا كان المنتج فى هذه الحالة هو القطاع العام الحكومى المعبر عن رؤية مصر والتى كان يجب أن يتوافر لها الشجاعة والقدرة على مواجهه وإبراز السلبيات على كل الجبهات، وعدم التوارى وراء مشاهد وحوارات يسوقها الفيلم تتلمس بعض ملامح القضية، ولكن دون أى دلالات واضحة.

زكى: (إلى أعوانه من المسلحين اليهود) الخمس فدادين دول انصبوا فيها خيامكم وان حد سأل قول حنبنى فيها مصنع للحكومة عقبال ما يطلع النهار تكون كل حاجة خلصت.

يهودى: ولو حد تعرض لنا من المزارعين ؟

زكى: ماتشدوش على حد قولوا لهم دى أوامر الحكومة

يهودى: وإن سألوا الحكومة؟

زكى: انهى حكومة. حكومة بره. ولا حكومة جوه. ما تخافوش أنا عندى حماية!!

إن هذه المناقشة التى تأخذ شكل الجدل فى الفيلم بين زكى اليهودى المقيم فى الأرض العربية منذ سنوات طويلة وبعض اليهود القادمين من الخارج تلخص لنا رؤية كان يمكن تكثيفها بأحداث من واقع ما حدث على أرض فلسطين فى ظل الانتداب البريطانى، خاصة وأن الفيلم حشد للمعارك التى دارت بين أبناء القريتين والمسلحين اليهود إمكانات كانت كفيله بتقديم عمل ثرى ينبض بحرارة الواقع.

وقبل أن يمر وقت طويل على ظهور فيلم " الدخيل " تكشف السينما المصرية مرة أخرى عن عدم قدرتها على التعامل مع الوقائع المعاصرة وفقا لرؤية سينمائية تفيد مصر

والمجتمع العربى فى مواجهة الصراع الطويل بين العرب وإسرائيل من ناحية، وتقدم للسينما مصدرا من المصادر المثيرة فى مجال الموضوعات السينمائية من ناحية أخرى، فبعد أشهر من ظهور فيلم "الدخيل" يقدم القطاع الخاص فيلما بعنوان "المليونير المزيف" ١٩٦٨ وفيه يظهر عجوز يهودى آخر اسمه " موصيرى " هذه المرة هو تاجر خردة فى وكالة البلح يحاول استخدام ابنته الحسناء لسرقة رسومات موتور نفاث تم اختراعه من الخردة القديمة بواسطة شاب مصرى من خريجى كليه الهندسة، والهدف تسليم هذه الرسومات لجهة معادية.

ربما نستطيع أن نضع المليونير المزيف فى صف واحد مع كوميديات "الفارس" المتهالكة والتى يقدم فى السينما المصرية العديد منها، ولكن إطلاق الفيلم لاسم موصيرى على بطله اليهودى، يجعلنا نتوق إلى أن يصبح الفيلم شيئا آخر، لأن اسم موصيرى بالذات يعنى الكثير لمن يعرفون تاريخ اليهود فى مصر، وحياة عائلة موصيرى كان يمكن أن تحقق لأى سينمائى كل ألوان الرغبات التى يتوق إلى تحقيقها سينمائيا وسياسيا وماديا.

كانت عائلة موصيرى أغنى العائلات اليهودية فى مصر، نذر أفرادها ثرواتهم وجهودهم لتأييد الصهيونية ماديا وأدبيا، ويذكر تاريخ القصور فى مصر أن هيلين موصيرى كانت من المقربات من العائلة المالكة ووصفها السفير البريطانى لامبسون بأنها قوادة شهيرة تعمل لحساب الأجهزة الصهيونية[٤] أما تاريخ الاقتصاد فيسجل مدى تشعب المشاريع التجارية التى شاركت فيها عائلة موصيرى بداية من بنك موصيرى وشركة التأمين الأهلية المصرية، شركة أراضى الشيخ فضل العقارية، وشركة أسواق الخضر المركزية المصرية، الشركة المصرية للغزل والنسيج وشركة المحاريث والهندسة وشركة الملح والصودا، الشركة المصرية للمواسير والأسمنت المسلح (سيجوارت) وشركة تعدين البحر الأحمر وشركة جوزى فيلم وعشرات الشركات الأخرى والتى يتجاوز عددها السبعين شركة، أى أننا فى مواجهه عائلة يهودية استحوذت على ثروات مصر، ولكنها أيضا ساهمت فى مشاريع ناجحة أتاحت لها الاستمرار فى مصر حتى بدء تطبيق قوانين التأميم فى بداية الستينيات على اليهود وغير اليهود[٥].

لم تستطع السينما المصرية أن ترى فى موصيرى سوى بائع خردة فى وكالة البلح يتحول بأداء نجمنا الكبير عباس فارس إلينمط آخر من أنماط اليهود الذين ضحكنا عليهم، بينما الواقع أنهم هم الذين ضحكوا علينا وما زالوا، والسبب ببساطة هو أننا تعاملنا

معهم باستخفاف وتجاهلنا قوتهم وتجاهلنا أيضا مواضع القوة فى أرضنا وشعوبنا والنتيجة كما نرى!!

الحى الهادئ. قبل وبعد النكسة ؟

بعد هزيمة ١٩٦٧ كان على القطاع العام أن يغير خططه بما يتناسب والظروف السياسية الجديدة، وأن يعد لمرحلة سياسية شاقة وطويلة، ولكن النتيجة لهذا الإعداد أننا سمعنا وقرأنا عن أسماء عديدة لأفلام تم إعدادها عن الصراع العربى – الإسرائيلى بواسطة مجموعة من المصريين من أمثال صلاح أبو سيف وكمال الشيخ ومدحت بكير(٧٦) ولكننا لم نرها حتى الآن!

لم تقترب السينما المصرية بعد الهزيمة من مانشيتات الحاضر ذات الأحرف البارزة، وتجاهلت انعكاسات الهزيمة على البشر الصغار بكل ما فى تصرفاتهم من حزن وانفعال، ولم تدرك تهاونها فى التعامل مع عدو الوطن، ويأتى حصاد الفترة بين عامى ١٩٦٧، ١٩٧٢ غريبا ومتنافرا مليئا بالتناقضات.

ومع ذلك يبدو أن فتره ما قبل حرب ٦٧ مباشرة كانت ستشهد مرحلة جديدة تتخلى فيها السينما عن موقفها السلبى من الممارسات الصهيونية بدليل إنتاج فيلم "جريمة فى الحى الهادى" عام ١٩٦٦ بواسطة القطاع العام،وتم عرضه بعد حرب ٦٧ لظروف إنتاجية وليست سياسية، ومع ذلك فالفيلم لم يكن يرصد حادثا معاصرا لفترة إنتاجه، وإنما يعود إلى فترة ما قبل الثورة، فهو يصور عملية اغتيال اللورد والتر موين وزير الدولة البريطانى فى الشرق الأوسط على يد اثنين من عصابة ستيرن الصهيونية الإرهابية عام ١٩٤٤.

للوهلة الأولى يشعرنا التفكير فى التعامل مع وقائع حادثة الاغتيال بان السينما المصرية على يد الدولة مالكة القطاع العام قد بدأت تعيد إلى المتفرجين ذاكرتهم وتتعامل مع نشاط هذه العصابة فى مصر خلال الأربعينيات ، حيث أقامت تنظيما متكاملا اشترك فيه بعض الصهاينة المصريين ،وقام بتنفيذ عمليات فى القاهرة والإسكندرية ،وفى معسكرات الجيش البريطانى وحاول نسف مؤتمر الجامعة العربية الذى عقد بقصر أنطونيادس بالإسكندرية، وهرب الأسلحة والذخائر والمفرقعات من المعسكرات إلى مركز العصابة فى فلسطين وكان يرمى من وراء اغتيال اللورد موين إلى تحقيق هدفين: الأول إسكات صوته باعتباره المسئول عن السياسة المضادة لليهود فى فلسطين، والثانى الإيقاع بين مصر وبريطانيا بإلقاء تهمة اغتياله على مصر لتظهر أمام العالم بمظهر البلد الفوضوى الهمجى الذى يسفك فيه دماء الأجانب، وهو نفس الهدف الذى حاولت إسرائيل

تحقيقه فيما عرف بفضيحة لافون عام ١٩٥٤ ولكن استبسال البوليس المصرى ويقظة الجماهير التى شاركت فى القبض على القاتلين أحبطت المؤامرة وتمت محاكمة المتهمين والحكم باعدامهما.

جاء الفيلم للأسف مخيبا للآمال، وفشل فى إعطاء تلك الوقائع ماتملكه من إمكانات درامية وسينمائية كفيله بأن تدفع الفيلم فى مجرى التيار السائد عالميا فى تلك الفترة، حيث يتحول العنف السياسى فى كثير من الأفلام - العالمية - إلى وسيلة لتقديم رؤى سياسية تتصارع فيها العديد من الأطراف فى إطر سينمائية لها جاذبيتها بالنسبة للمتفرجين بكافة مستوياتهم.

لقد اختفت الوقائع والتفاصيل فى فيلم "جريمة فى الحى الهادى" رغم أنه كان يعتمد على قصة لكاتب يحمل رتبة لواء، كما شارك فى تمثيله الرائد الأمين عبد الله الذى قام بنفس دوره فى الحادثة الحقيقية عند ما حاول اللحاق بالقاتلين على دراجته البخارية عندما كان برتبه كونوستبل حتى استطاع إدراكهما عند مدخل كوبرى فؤاد الأول (أبو العلا) ونجح مع الجماهير فى القبض عليهما، يختزل السيناريو كل الوقائع فى الربع الأول من الفيلم وفيه تتم الجريمة والقبض على القاتلين،ويتحول بعد ذلك إلى مزيج من عناصر أفلام الكباريهات المصرية وما فيها من رقص مثير ثم علاقة جنسية حميمة بين ضابط شرطة وراقصة يهودية عضو فى عصابة شتيرن، ويتابع الضابط حياتها الخاصة والمهنية والسبب أن القاتلين قررا الامتناع عن الكلام ولا بد للمباحث المصرية أن تعرف شخصياتهما ودوافعهما من خلال الراقصة، وهى توليفه ليس لها أى علاقة بالواقع، حيث إن بيان النائب العام حول تفاصيل الحادثة وشخصية القاتلين واعترافاتهما تم نشره بعد عملية الاغتيال بستة أيام وما حدث أنهما لم يكشفا عن شركائهما والعصابة التى ينتميان إليها، وكادت أسرار ودقائق الحادثة تظل فى طى الكتمان بعد أن تم إعدامهما لو لم يتم القبض على عضو بارز من عصابة شتيرن كان عند قبر القاتلين بمدافن اليهود بحى البساتين.

لم يقاوم مخرج الفيلم حسام الدين مصطفى تيار السطحية الذى أصبغه على فيلمه بداية من الاستسهال المهين والذى جعله يستهل عناوين الفيلم بكلمات على الشاشة "نظرا لوقوع الجريمة فعلا فى شوارع القاهرة عام ١٩٤٤ ونظرا للتغيير الكبير الذى حدث لهذه الشوارع الآن فقد تغاضيت سينمائيا عن فارق السنين وصورت الحدث فى شوارع القاهرة عام ١٩٦٧" ومرورا بموسيقى أفلام جيمس بوند التى جعلها تصاحب عملية الاغتيال ومطاردة القاتلين، ثم الرقصات المثيرة التى تؤديها الراقصة اليهودية والمأخوذ

معظمها من تصميمات رقصات معاصرة لأفلام أمريكية شهيرة، وأخيرا قبوله التوليفة التى هيمنت على ثلاثة أربا ع الفيلم والتى مزج فيها بين حياه الضابط المصرى مع عشيقته اليهودية حتى ينتاب زوجته الشك فى تصرفاته، وتحاول مقابلة المرأة التى يلتقى بها، وفى نفس الوقت تخطف العصابة ابنته وتهدده بقتلها لو لم يوافق على تهريب القاتلين خارج مصر، وهكذا يغرق الفيلم فى دوامة من الأحداث غير المترابطة، يضاف إلى ذلك أن طريقة كاتب السيناريو فى رسم الشخصيات الحقيقية فى حادثه اغتيال اللورد موين أقرب الى الفانتازيا منها إلى الواقع، فعندما يقدم لنا شخصية العجوز اليهودية بوسكيلا وهى شخصية حقيقية يتعمد إظهارها بمظهر يختلف عن حقيقتها ، فهى فى الفيلم صاحبة ملهى ليلى تسيطر عليها أحلامها الصهيونية وتكاد تكون هى العنصر المحرك لكل أنشطة منظمة شتيرن الإرهابية فى مصر، سلاحها القتل والاختطاف وتسويق " بنات صهيون " لخدمة أهدافها.

بوسكيلا: بعد أن كنا أنشط فرع فى الشرق أصبحنا مثال الكسل والإفلاس، تقدروا تقولوا قدرنا نقنع كام واحد من يهود مصر بالهجرة إلى إسرائيل، اثنين وعشرين مش كفاية أبدا ، لازم نبعت ناس بالآلاف بالملايين عشان ننزع فلسطين من إيدين العرب ونبنى مكانها إسرائيل، فين بنات صهيون الحلوين اللى كلهم فتنة وإغراء اللى مايعجزوش أبدا أمام أى حاجة، ولا إيه؟!

ويكتشف القارئ أو المتفرج مدى خواء السيناريو فى تقديم شخصية بوسكيلا عندما يعلم أن الشخصية الحقيقية ـ كما روى ملامحها د. محمود متولى فى كتابه "مصر وقضايا الاغتيالات السياسية" هى سيدة يهودية تدعى إيلين بوسكيلا ذهب إليها المتهم الثانى قبل عملية الاغتيال بثلاثة أيام، كان لها ابنه ضريرة تنزل فى معهد للعميان فى القدس، فاستغل هذا الظرف ليجعلها تطمئن إليه فاخبرها بأنه مر بابنتها فى المعهد وأنه يحمل إليها سلامها ويطمئنها على حالتها فاستراحت إليه وهشت له فلما استيقن من ذلك استودعها أشياء هى الربطة التى تبين فيما بعد أنهاكانت تحوى المفرقعات وأربعة وثلاثين علبة بكل منها ست عشرة رصاصة من رصاص المسدسات واعدا إياها بأنه سوف يرسل لها من يتسلم هذه الأشياء ـ فسلمته هى الأخرى بعض الملابس والمأكولات لتسليمها لابنتها عند رجوعه الى فلسطين(٧) وأكدت تحقيقات ما بعد الاغتيال صدق هذه الرواية عن مدام بوسكيلا.

كان يمكن لمن يقرر معالجة قضية الاغتيال سينمائيا بحس سياسى وا ع أن يكون أكثر أو أقل استعدادا لقبول القصة الحقيقية وهضمها كما هى، كان يستطيع أن يثير الريبة

حول مدام بوسكيلا أو أن يجعلها مجرد يهودية مصرية وقعت ضحية للصهيونية وتعرضت للابتزاز فى ظل خوفها على ابنتها الضريرة التى تعيش تحت رحمة الصهاينة فى القدس، ولكن ما حدث أمر مختلف ويتفق مع المنظور النمطى للعجوز اليهودى وبنات صهيون.

بعيدا عن الوقائع !

واستمرارا فى استبعاد الوقائع والحقائق التى كشف النقاب عنها فى ظل الصراع الممتد بين العرب وإسرائيل وخاصة بعد هزيمة ٦٧، تستمر السينما المصرية فى استجداء الرموز السطحية فى أفلام غير مؤثرة على كافة المستويات، ومنها فيلم "حب وخيانة" ١٩٦٨ إخراج السيد بدير.

تتضاءل فى "حب وخيانة" رقعة المكان الذى يرمز للصراع العربى ـ الإسرائيلى، فيصبح مجرد حارة فى حى بولاق احد الأحياء الشعبية العريقة فى مدينة القاهرة،بينما يصبح الحى نفسه رمزا للدول الفقيرة أو العالم النامى الذى يفصله كوبرى (أبو العلا) عن العالم الغنى "حى الزمالك" وهى تركيبة جغرافية سبق وأن استغلها المخرج الكبير صلاح أبو سيف فى فيلمه "الأسطى حسن" ولكن من أجل استخلاص رؤية اجتماعية واقعية.

فى الحارة تروى قصة ١٤ رجلا من أصحاب المنازل القديمة يتهددهم خطر داهم يمثله ساكن عجوز يدعى سلامة المملوكى، يحاول الاستيلاء على منازل وأراضى الحارة مدعيا حقه التاريخى فى ملكيتها رافعا لافتات مرسوم عليها شجرة عائلته التى تعود إلى عصر المماليك، يسانده فى دعواه مساعد محامى من سكان الحى وهو فى نفس الوقت شقيق الفتاة ناهد شريف التى يحبها عصامحسن يوسف طالب الحقوق الذى يعتمد عليه السكان لإثبات حقوقهم.

يجد أصحاب المنازل أنفسهم فى حاجة إلى التلاحم والتعاون فيما بينهم لتدبير شئون قضيتهم وتجهيز عقود ومستندات ملكيتهم للمنازل كإثبات حاسم لزيف دعوى المملوكى ، ولكن يبدو أن هذا الموقف العقلانى لا يدوم فالخطر يتهددهم لا من الخارج ولكن من دخيلة أنفسهم ، فهناك من يتكاسل عن إحضار عقوده، ومن يدعو للتفاهم مع المملوكى بدون قضية الأمر الذى يحسمه تحذير من عصام ومن أحد المثقفين من أبناء الحارة.

عصام: إحنا لازم نقف قصاده كأننا رجل واحد

المثقف : إحنا ١٤ واحد غير أهل الحارة اللى واقفين فى صفنا ومش قادرين على واحد.

وبذلك يحاول الفيلم أن يجعل الحارة رمزا للعالم العربى كله، وأن التهديد ليس على فلسطين فقط وإنما أيضا فى مواجهة كل الدول العربية القائمة فى تلك الفترة، ولتأكيد هذا الرمز يمزج السيناريو الأحداث بمشهد يتكرر عدة مرات وفيه نرى عامل نسيج عجوز يقف أمام نوله اليدوى مرددا فى حسرة: "الخيوط متقطعة مش عايزين يتلموا على بعض".

ويسود صوت العقل مجتمع الحارة، ونرى أصحاب المنازل يفرضون على مجتمعهم الصغير مقاييس حضارية عمادها المستندات والقانون فى مواجهة الزيف والادعاء ، ولكن سرعان ما تستجد عقبة جديدة، فالحى الغنى يجذب "عصام" إليه فيفقد اهتمامه بالقضية أمام ثراء وجاذبية امرأة لعوب تكشف عن زيف الطلاء الحضارى فى هذا الحى الذى يخفى وراءه ضراوة الهمجية وشراستها،وتكاد تضيع عقود ملكية المنازل بواسطة تلك المرأة التى كانت على علاقة بالملوكى، ويصبح الأمل الوحيد هو أن يسترد عصام العقود وأن يكشف النقاب عن المؤامرات التى تحاصر الحى لتتحقق فى النهاية سيادة القانون وطرد الملوكى وشقيقته سامية رشدى وأعوانه من أبناء الحارة.

كما نرى تتطاير بين جنبات هذا الفيلم أفكار كان يمكن استخدامها لتعميق الرؤية السياسية والاجتماعية داخل الحى الفقير فى صراعه غير المعلن مع الحى الغنى، ولكن الفيلم كان يفتقد المنهج العلمى فى التعامل مع الرمز وفى نسج الأفكار التى تبلوره بشكل أكثر نضجا ، فهو يريد أن يتحدث عن السياسة، ولكن فى إطار غلبة الأحداث التى يظهر فيها البطل حائرا بين رومانسية علاقته بابنة الحارة وجاذبية وحسية ورقصات ابنة الحى الغنى نجوى فؤاد وهو ما يجعل المتفرج ينصرف تماما عن المغزى السياسى إلى مشاهد الجنس والعرى، بل ويذهب الفيلم إلى أبعد من ذلك عندما يجعل المطرب القديم حامد مرسى يلعب دور "سلامة المملوكى" الذى يعلق على أمانيه فى الاستيلاء على الحارة بالأغانى والمواويل التى تحوله بالنسبة للمتفرج إلى مجرد مهرج عجوز أبله وليس متآمرا شرسا كما يجب أن يكون!!.

الفيلم الدينى والأبعاد السياسية

ويتأكد فى هذه المرحلة أن الأفلام الدينية التاريخية تكشف النقاب عن وجهات نظر جديدة فى الشخصية اليهودية فبعد أن سايرت الأفلام الاجتماعية خلال الخمسينيات فى تصوير "المرابى" اليهودى فى "بلال مؤذن الرسول" ١٩٥٣ وفيه يقرض أحد اليهود بلال مبلغا من المال مشروطا أنه فى حالة عدم سداده خلال وقت معين يصير عبدا له، حاولت أن تستنبط خلال الستينيات ما يتفق مع أطروحات الفترة من وحى التاريخ الدينى، لقد

تصاعد التآمر الإسرائيلى تجاه مصر ،فبعد مؤامرة العدوان الثلاثى بدأت المؤامرات التى كانت تستهدف إنهاء عمل علماء الصواريخ الألمان الذين وصلوا الى مصر بداية الستينيات لمساعدة جمال عبد الناصر فى إنتاج صواريخ أرض أرض لدعم قوة مصر العسكرية، تأهبا لأية مواجهات محتملة فى المستقبل واعتمدت هذه العملية على بعث الموساد برسائل ناسفة إلى العلماء الألمان المشاركين فى مشروع الصواريخ المصرية وإلى أسرهم وإحداث جو من التخويف والإرهاب لإجبارهم على مغادرة مصر، وانتهت هذه العملية فى ١٥ مارس ١٩٦٣ وجاء على إثرها التفكير فى استغلالها سينمائيًا، ولكن بينما تم استغلالها فى إسرائيل والدول الغربية كأحداث واقعية تضاف إلى حساب البطولات اليهودية كان استغلالها فى مصر متواريا وراء التاريخ لتجسيد مؤامرات اليهود ضد المسلمين!

وهنا علينا التأكيد أن السينما المصرية لم تتعامل مع التاريخ الدينى إلا فى أعقاب هزائمنا العسكرية،

بحيث أصبح الوثنيون واليهود فى حربهم ضد المسلمين هما المعادل الموضوعى لعدو الحاضرسواء كان إسرائيليا أو أوروبيا.

وإذا كانت الصفة السائدة للأفلام المصرية خلال الثلاثينيات والأربعينيات تكشف عن بناء سمعى بصرى يرتكز على التسلية والترفيه فإن ظهور ما يمكن تسميته الأفلام التاريخية الدينية بعد ٢٣ عاما من ظهور أول فيلم روائى طويل وتحديدا مع عام ١٩٥٠ تاريخ إنتاج فيلم "ظهور الإسلام" إنتاج وإخراج إبراهيم عز الدين ساعد على بداية كشف جديد من تلك الكشوف التى أصبحت تظهر بين الحين والآخر فى السينما المصرية ، وجوهره الحديث عن نشر الدعوة الإسلامية فى الجزيرة العربية وما تعرض له المسلمون من الوثنيين واليهود من اضطهاد وتعذيب والدروس المستفادة من الهزائم والانتصارات التى واجهتهم أثناء نشر الدعوة.

وفى اعتقادى أن الاهتمام المفاجئ بالتاريخ الإسلامى لم يكن قائما عن رغبة تلقائية أو فورة دينية، لأنه يجيء بعد الحرب العربية - الإسرائيلية مباشرة، ومع تفشى روح الإحباط لدى العرب والمسلمين فى ظل النتائج السلبية التى لحقت بهم فى هذه الحرب مما جعل السينما المصرية سواء من خلال مبادرات فردية أو موجهة تلجأ إلى بديل مؤثر هو العودة إلى التاريخ الدينى حيث القناعة بان بعد العسر يسراً وبأن الوعى بأسباب الهزيمة هو الطريق إلى الانتصار.

وهذا الرأى تسانده ملابسات ارتبطت بالفيلم الأول فى هذا الاتجاه، فمخرجه إبراهيم عز الدين لم يكن مجرد دارس لحرفية الإخراج السينمائى فى هوليوود، إنما كان أيضا محاميا قديما وكان قبل سفره إلى الولايات المتحدة الأمريكية مديرا لمكتب رئيس الوزراء،كما كان شقيقه محمد صلاح الدين وزيرا للخارجية المصرية، وإذا كانت تلك كلها خيوط لا تصلنا بالضرورة إلى علاقة الفيلم بالسلطة، فالشىء المؤكد أن فيلم "ظهور الإسلام" ساندته وزارة الحربية المصرية بمئات من الجنود ومن الفرسان بخيولهم للاشتراك فى المعارك ومشاهد المجاميع الضخمة.

يضاف إلى ذلك أن "ظهور الإسلام" يحدد بداية مفاجئة لتعامل عميد الأدب العربى دكتور طه حسين مع السينما، فالفيلم مأخوذ عن رواية "الوعد الحق" وهو أمر يستدعى التساؤل: كيف استطاع إبراهيم عز الدين وهو يبدأ تجربته السينمائية الأولى الاقتراب من هذا الصرح الشامخ طه حسين ؟ وكيف استطاع إقناعه بأن يحول روايته إلى السينما وسط هذا الحشد من الأفلام التجارية الرخيصة؟ فى وقت كان فيه "تحويل الأعمال الأدبية المتصلة بالدين إلى أعمال سينمائية طريقاً له مخاطره خوفا من التحريف أو التشويه لمضمون هذه الأعمال، مما يثير حفيظة رجال الدين، أما الدكتور طه حسين على وجه الخصوص فكان أكثر الحذرين من هذا الموقف، فلم تزل قصة كتابه "فى الشعر الجاهلى" وموقف رجال الدين منه ماثلة للأذهان".

لقد أصبح "ظهور الإسلام" نقطة انطلاق لمجموعة كاملة من الأفلام الشبيهة، ربما نختلف حول نوايا وأهداف من أنتجوها ولكنها تشير بشكل أو بآخر لأحداث معاصرة لها مغزاها السياسى والاجتماعى فى الواقع المصرى.

فى هذا الإطار تجسد أفلام الستينيات وبداية السبعينيات ذات الطابع الدينى التاريخى شخصية اليهودى المتآمر فى عدة أفلام أهمها "هجرة الرسول" ١٩٦٤ أخرج إبراهيم عمارة، "الشيماء" ١٩٧٢ إخراج حسام الدين مصطفى عن قصة لعلى أحمد باكثير.

فى "هجرة الرسول" يرفض اليهودى العجوز داوود (حسن البارودى) أن يمارس أى عمل مستقر غير صناعة السيوف وهى صناعة لا يكتمل تأثيرها سوى بصناعة أخرى تمارسها ابنته الجميلة استير (سميحة توفيق) وهى صناعة "المجون" وتساهم بها فى إغواء سادة قريش من أجل ازكاء روح الكراهية تجاه محمد والمسلمين.

داوود: إن الاتحاد قوة ياسارة

سارة: كيف تتكلم عن الاتحاد وأتباع محمد مشردون

داوود: يالك من بلهاء

سارة: هاجر البعض منهم إلى المدينة هربا من تعذيب وبطش قريش لهم. من يبقى هنا فهو إما سجين أو معذب أو مطرود إلى الجبال بين الجوع والعطش.

داوود: وهل غاب عنك الأنصار من أهل يثرب الذين بايعوا محمداً لينصروه ويبايعوه ؟

سارة: إنهم فى بلد بعيد وعددهم قليل

داوود: قليل !! لقد كانوا فى أول الأمر ستة فقط، وبعد مضى عام واحد أقبل وفد منهم يضم ثلاثة وسبعين رجلا وامرأتين، وأصبح للمسلمين اليوم قوة هائلة فى يثرب. انتشر الإسلام فى كل مكان، وكلمة محمد تجد النصرة والتأييد. ويل لنا الويل لنا

سارة : وما الخطر يا أبى ؟

داوود: الخطر كل الخطر. أن يهاجر كل من أسلم من أهل مكة. الخطر كل الخطر أن ينتقل أتباع محمد من مكة إلى أتباعه فى المدينة، ويتحدوا هناك بعيدا عن أعين قريش وينصبوا أمورهم فى مكة ويستتب الأمر بهم. عندئذ تصبح يثرب نقطة انطلاق للإسلام.

ورغم أن داود ينظر إلى انتشار الرسالة المحمدية من منظور له بعده التاريخى والدينى، فإن ملامحه تتفق مع الملامح التقليدية للنمط المعاصر رغم أن الخلفية التاريخية التى يظهر من خلالها تختلف اختلافا كبيرا عما هى عليه فى الوقت الحاضر فهو المادى البخيل الذى يعنى بتحقيق أهدافه المتشعبة بمساعدة "بنات صهيون" وفى مقدمتهن ابنته سارة :

داود: سيوف الهند للعرب.. سيوف الخيل واللعب

أبو جهل: ليس هذا وقت الغناء يا داود. أنا أريد عشرين سيفا

داود: أين الدنانير.. أرينيها؟

أبو جهل: عندما يتم عمله

داود : بل الآن

أبو جهل : خذ

داود: ما هذا ؟

أبو جهل : ٥ دنانير

داوود: لقد وهمت يا سيد قريش

أبو جهل : كم ترى ؟

داود : عشرين دينارا من الذهب الخالص وله بريق

أبو جهل: انك تهذى

داود : (إلى مساعده حزقيال)أوقف السن يا حزقيال

سارة: (فى إغراء ودلال) أبا الحكم يا سيد قريش

أبو جهل : (مستسلما لإغوائها) استمر فى العمل يا حزقيال

داود : أنا أسقى أنصال السيوف بسم زعاف له ثمنه هل تريد أن تقتل محمداً بأقل من ثلاثين دينارا؟.

أبو جهل : لقت قلت عشرين دينارا ؟

داوود : عشرون دينارا من أجل السيوف. والعشرة من أجل السم. سارة أنا رجل مريض ولا أحتمل كثرة الجدل. أنا داخل لأستريح. إذا قبل أن يدفع الثلاثين دينارا فأحضريها بالداخل.. أوقف السن يا حزقيال.

وهكذايظهر داود بشكل نمطى ويأتى موته منسجما مع تلك المبالغة حين يؤدى تعامله الخاطئ مع السيوف السامة إلى وقوعه ضحية لها ومعه ابنته.

أما فيلم "الشيماء" فإنه يسعى إلى تقديم تفاصيل تاريخية عن علاقة المسلمين بالكفار واليهود، ولكنه يخضع هذه العلاقة أيضا للنمط اليهودى الذى ترسم شخصيته والسرد الروائى لها بما يحقق تجسيده كخليط من الهوس البشرى والتسلط الشيطانى.

فيبدو أمامنا اليهودى فى بداية الفيلم وكأن مساً من الجنون قد أصابه، فهو يولول صارخا: "يا لصنيعة اليهود" وسرعان ما نتبين أن هياجه نابع من كونه ما زال مخلصا لكراهيته ولنبوءاته القديمة، لقد حذر من ميلاد النبى محمد، وكاد يخنقه وهو طفل لولا استغاثة مرضعته، وكان مؤمنا بأن هذا الطفل إذا عاش سيأتى بدين جديد وتمر الأيام، ويبدأ محمد بنشر رسالة الإسلام بين أبناء مكة بعد أن امتلأت الأرض بالفساد..

وفى مشهد رئيسى يقدم حسام الدين مصطفى اليهودى وقد أصبح قرينا للشيطان فى سلوكه وصراخه وملابسه التى تمزج بين اللونين الأسود والأحمر ثم فى تسلطه على كبار مكة وهو يقول "هبوا من سباتكم العميق، إلى متى تنتظرون؟ إن دعوة محمد كالنار فى الحطب، أتريدون أن يسوى بينكم وبين العبيد، إن كلامه المعسول دونه سم الأفاعى والحيات، احزموا أمركم قبل أن يخرج من دربكم"، وينجح فى النهاية فى أن يجعلهم يتفقون على قتل محمد عليه السلام بواسطة شاب من كل قبيلة حتى يتفرق دمه بين سائر

القبائل" وتنتهى جلستهم بغمس الأيدى فى الدماء بوازع طقوس يباركها الشيطان اليهودى!

إن تقديم شخصية اليهودى فى "الشيماء" تعد دليلا صارخا على مدى الاستنفار تجاه الشخصية اليهودية فى سنوات رفعت فيها شعارات الحرب للخلاص من آثار هزيمة يونيو ١٩٦٧، ولم يكن غريبا أن يواكب ظهور "الشيماء" صرخة من " جماعة السينما الجديدة " تمثلت فى إنتاجها فيلم "أغنية على الممر" إخراج على عبد الخالق وتدور أحداثه فى أعقاب نكسه ٦٧ حول خمسة جنود مصريين يدافعون عن ممر فى وجه الدبابات الإسرائيلية التى تحاصره، والفيلم لا يقدم شخصيات يهودية بشكل مباشر، ولكنه نجح فى أن يحول شعور الهزيمة إلى صمود وتضحية ورغبة فى الثأر.

والأفلام الأخرى التى ظهرت قبل حرب ١٩٧٣ كان يحكمها خليط من التلميحات السياسية والمغامرات البوليسية والجاسوسية، وتلجأ إلى أسماء يهودية، ولكن دون أن تصرح بذلك. فهناك الخواجة مراد المهرب فى "ساعة الصفر" ١٩٧٢، والجاسوس كلوتز فى "موسيقى، وجاسوسية وحب" ١٩٧٢ . الخ.

والمحصلة فى النهاية لا تتناسب مع الواقع السياسى الذى كان يحاصر مصر والعالم العربى، ولا مع الكم الهائل من الأفلام التى أنتجت فى تلك الفترة.

الهوامش

١) د. درية شرف الدين: "السياسة والسينما فى مصر" (١٩٦١ ـ ١٩٨١) دار الشروق ـ ١٩٩٢ صفحة٧٤.

٢) د. درية شرف الدين : المرجع السابق صفحة ٧٩.

٣) د. درية شرف الدين : المرجع السابق صفحة ٨٢.

٤) محمد عودة: "كيف سقطت الملكية فى مصر" (فاروق بداية ونهاية) الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣ صفحة ١٦٤.

٥) أنس مصطفى كامل : "الرأسمالية اليهودية فى مصر" ميريت للنشر والمعلومات ١٩٩٩ صفحة ١٧٦ ـ ١٨٠ .

٦) د. عبد المنعم سعد: "السينما المصرية فى موسم" ١٩٦٩ ـ صفحات ١٨١ ـ ١٨٦.

٧) د. محمود متولى : "مصر وقضايا الاغتيالات السياسية" دار الحرية للطباعة والنشر. العدد السادس ١٩٨٥ صفحة ١٦٨، ١٦٩.



لقطة من فيلم «اخر شقاوة»



لقطة من فيلم «اخر شقاوة»



احمد مظهر ونادية لطفى فى «صراع الجبابرة »



لقطة من فيلم «جريمة فى الحى الهادى»



لقطة من فيلم «جريمة فى الحى الهادى»



لقطة من فيلم «بنت الجيران»



نادية لطفى فى «صراع الجبابره»



حسن البارودى فى فيلم «هجرة الرسول»



سميحة توفيق فى فيلم «هجرة الرسول»



ثريا فخرى فى «هارب من الزواج»



ليلى فوزى فى «الدخيل»



ليلى فوزى فى «الدخيل»

الفصل الحادى عشر
التطبيع والتحريض ما بعد ١٩٧٣

اتضح للصهاينة منذ بداية ظهور السينما إلى أى مدى يمكن أن يكون تأثيرها فعالا لخدمة قضاياهم، وعلى ضوء ذلك يمكن أن نفهم لماذا توجهوا بوعى من خلال المخرجين اليهود المتمصرين من أمثال توجو مزراحى إلى تشويه العلاقة بين المصريين واليهود خاصة فى المناطق الفقيرة من أجل خلق إنسان يهودى منعزل يتلافى الاختلاط ويسعى إلى حياة أفضل فى مجتمع يهودى خالص تحتضنه بطبيعة الحال "أرض الميعاد"!

وفى ظل هيمنة صهيونية وغفلة ثقافية وسياسية مصرية أصبح من العبث البحث عن سينما تخلق توازنا بين الشخصيات اليهودية والمصرية، وأصبح المتاح إما الارتماء فى أحضان الأساطير اليهودية مثل ما حدث فى فيلم "شمشون الجبار" ١٩٤٧ أو تقديم الشخصية اليهودية وقد حملت معها كل سلوك النبل والوفاء الإنسانى كما رأينا فى فيلم "لعبة الست" ١٩٤٦ وفيه ينتشل اليهودى الطبيب إيزاك (سليمان نجيب) العامل المصرى حسن (نجيب الريحانى) من حياة البؤس وعدم الوفاء قبل أن يترك أرض مصر هربا من الزحف النازى على شمال أفريقيا.

مهدت المرحلة الأولى فى مجال تجسيد الشخصية اليهودية فى السينما المصرية للمرحلة الثانية، حيث بدأ الغليان الشعبى بعد قيام إسرائيل ١٩٤٨ يمتزج بتواجد يهودى

ما يزال مؤثرا مما جعل معايير التعامل تختلط عند تجسيد الشخصية اليهودية، أفلام تناصرها وأفلام ترقص على السلم! وثالثة تخلق نمطا متكررا جاهزا للاستعمال وهو نمط اليهودى المرابى الجشع وهو يسعى إلى امتصاص دماء المصريين دون أن نرى أية محاولة تتلمس منظور توجو مزراحى وهو يوجه الطعنات لأولاد مصر، وعلى ملامحه ابتسامة مصطنعة توحى بالحب والعشرة القديمة بين اليهود وجيرانهم من المسلمين والمسيحيين، أو أن تحاول خلق مواجهه مضادة تؤكد أن هجرة اليهود إلى فلسطين كانت تحت ضغط الحركة الصهيونية وإرهابها وأن للصهيونية ضحاياها من اليهود والعرب فى آن واحد.

وتأتى المرحلة الثالثة وقد تفاقمت الأمور فى ظل استمرار الصراع العربى الإسرائيلى وتستمر الرؤية السينمائية القاصرة ويظل اليهودى المرابى متسيدا الأفلام المصرية بكافة أشكالها، لنصل بعد ذلك إلى مرحلة ما بعد حرب ١٩٧٣ ثم اتفاقية كامب ديفيد وفيها ستتباين الرؤى وسيتردد صدى للأشكال القديمة،ولكن ستفرض المرحلة ملامح جديدة تستحق التسجيل والتحليل.

ما بين الحرب والسلام

كان وما يزال موقف السينما المصرية من حرب ١٩٧٣ موقفا هزيلا ولا أحد يملك أن يدافع عنه أو يبرره وربما ينسجم مع موقف السينما المصرية من قضايانا المصيرية عموما، ولكن الإنصاف كان يقتضى أن نضع هذه الحرب بوقائعها وإرهاصاتها وتداعياتها كمرحلة فارقة فى تاريخنا السياسى والعسكرى المعاصر، وأن تتكاتف كافة الجهات الشعبية والحكومية من أجل مناصرتها ، ولكن للأسف كانت النتيجة متواضعة إلى أبعد الحدود.

عندما قام الرئيس أنور السادات برحلته إلى إسرائيل فى ١٩ نوفمبر ١٩٧٧ "كان اليهود فى مصر فى حالة انقراض عددى مستمر ولكن مناخ سياسة الانفتاح التى استنها العهد وما تلاها من تغيير جذرى فى سياسات ما قبل الرحلة، فضلا عن الصلح مع إسرائيل فى كامب ديفيد خلق نوعا من الأرضية الجديدة لليهود ،يرى البعض أنها متماثلة لما كانوا عليه قبل قيام ثورة يوليو، ولكن فراغ البلاد منهم قضى على فرصتهم فى الازدهار، وإن لم يقض على ترددهم المستمر ومجيئهم على هيئة رجال أعمال وممولين اكتسوا بجنسيات أخرى، بل إن السادات نفسه دعا بعض الراحلين سابقا إلى العودة وكان ممن أسرعوا بتلبية الدعوة ألبرت مزراحى الذى جاء من أمريكا فى يناير ١٩٧٩ قضى بعض الوقت فى القاهرة ثم عاد إلى مهجره[١]، ولأول مرة يستقبل السادات الممثل

الأمريكى كيرك دوجلاس أحد عتاة الصهاينة فى السينما الأمريكية، وعلى أثر إنهاء المقاطعة المصرية عن السينمائيين المتعاملين مع الكيان الصهيونى حضر إلى مصر نجوم يهود لهم صيتهم فى مناصرة الصهيونية من أمثال الممثلة إليزابيت تايلور.

ولا تعبر تلك الصورة عن موقف الفنانين والمثقفين فى مصر فأغلبهم قد أعلن امتناعه عن التطبيع مع الكيان الصهيونى فى ظل أوضاع سياسية ما زالت تقف حائلا أمام عودة الأمور إلى مسارها الطبيعى، وفى ظل هذا التباين اتجه كل سينمائى فى تعامله مع الشخصية اليهودية وجهته الخاصة، هناك من أخذ ينقب فى صفحات التاريخ البعيد والقريب ليبحث عن أحداث تناصر رايات السلام والتسامح أو عدم جدوى الحرب فى ظل فجوات اجتماعية واقتصادية أشد فتكا! ومنهم من أخذ يفضح مخازيالصهيونية وما اشتملت عليه من تعصب خاصة أثناء تداعيات الانتفاضات الفلسطينية، ومنهم متكهنون أخذوا يحذرون الأمة فيما يتهددها من عوامل الانهيار فى حالة انتشار الصهاينة فى مصر.

كانت الأفلام التى قدمت عن حرب أكتوبر ١٩٧٣ خلال السنوات الخمس التالية لها لا يتجاوز عددها خمسة أفلام وهى "الوفاء العظيم" "الرصاصة لا تزال فى جيبى" "بدور" ١٩٧٤، "حتى آخر العمر" ١٩٧٥ "العمر لحظة" ١٩٧٨ بالإضافة إلى فيلم عن حرب الاستنزاف وهو "أبناء الصمت" ١٩٧٤ وجميع هذه الأفلام "اتجهت إلى أن تكون نهايتها قاتمة تثير الحزن والآسى، فقد كان مصير أبطالها من الضباط والجنود إما الموت وترك الحبيبة أو الأم أو الابنة، وإما العجز عن الحركة وإما الإصابة فى أحسن الحالات وانتهت هذه الأفلام بإثارة الشجن وكراهية الحرب من جانب المشاهد تلك التى مزقت المحبة أو سببت لهم التعاسة ولم تنجح تلك الأفلام فيما كان يجب أن يكون هدفها الأول وهو الإحساس بالفخر والاعتزاز من جراء تحقيق الانتصار على العدو واستيعاب معانى الوطنية والفداء والتضحية والوعى بأكتوبر كقيمة وإنجاز عظيم وكفرحة كبرى فى الشعور المصرى"[٢].

ولقد وردت الشخصية الإسرائيلية فى هذه الأفلام كمجرد ظلال تتواريخلف الحواجز والمعدات العسكرية دون أن نرى التحاما حقيقيا بين الجنود العرب والإسرائيليين، ولم يستطع سوى مشهد واحد فى فيلم "الرصاصة لا تزال فى جيبى" أن يعكس ملامح واقعة ثم تجاهلها لسنوات طويلة وهى واقعة المذابح الإسرائيلية التى ارتكبت فى حق الأسرى المصريين فى سيناء بعد هزيمة ١٩٦٧ فى هذا المشهد نرى الضابط الإسرائيلى محيى

إسماعيل يقتل الأسرى المقيدين للخلف بمدفعه الرشاش بملامح صارمة ودم بارد، كان للمشهد تأثير كبير على المتفرج المصرى،ولكن لأن تلك المذابح لم يكن قد تم كشفها بعد على نطاق واسع تحول فى النهاية إلى مجرد مشهد سينمائى مثير ومؤثر!!

ولكن مع تكشف تلك المذابح حظى مضمونها بالاهتمام، بل وأصبح نقطة ارتكاز لأحداث فيلم "فتاة فى إسرائيل" إخراج إيهاب راضى١٩٩٩وسببا كافيا لمواجهه دعاة التطبيع للحد من اندفاعهم تجاه إسرائيل بعد اتفاقية كامب ديفيد.

ولكن فيلم "فتاة فى إسرائيل" وهو يسترجع تلك الذكرى المؤلمة لضحايا مذابح الأسرى يجعل المواجهة ليست بين جنديين وإنما بين أستاذ تاريخ مصرى (محمود ياسين) وعالم إسرائيلى (فاروق الفيشاوى) الأول كان ابنه من ضحايا تلك المذابح، أما الثانى فيحيط نفسه بهالة إنسانية ويتقرب من الأب المصرى باعتباره عالمًا أمريكى الجنسية ولكن بمجرد أن تتكشف شخصيته الحقيقية يصبح من الصعب على الأب المصرى أن يبرئ أى إسرائيلى من دم ابنه، خاصة وأن التاريخ الذى كان يدرسه لا يعطى أى عوامل مخففه للحكم على موقف الرجل وشعبه.

عبد الغنى (أستاذ التاريخ المصرى) : إنت عايز إيه ؟

هارون(العالم الإسرائيلى) : عايز أقرب منك. عايز الصداقة اللى بدأناها تستمر

عبد الغنى: اللى بدأناه، كان مجرد وهم وخداع وانكشف فى الوقت المناسب. اعتبر أنه انتهى

هارون: وليه مايكنش ابتدا.. لازم ندور على أصل المشكلة نعرف أن سبب الحروب والكراهية اللى بينا انعدام الحوار

عبد الغنى : حوار إيه ؟

هارون: الحوار ممكن يدوب كل الكراهية والعداوة اللى سابتها الحروب أنا مش عايز استعمل الكلمة اللى من كتر ما استعملناها فقدت معناها لكن فى الحقيقة ليس أمامى غيرها "التطبيع"

عبد الغنى: الكلمة مافقدتش معناها.. تجربتنا الطويلة معاكم فرغتها من أى معنى

هذه هى نظرة السينما إلى "مذابح الأسرى" وهى نظرة متقدمة إلى حد كبير فى ظل انعدام أى رد فعل سياسى يدينها أو يحاسبها كجرائم حرب، ولكنها فى نفس الوقت نظرة تدل بصورة واضحة على أن السينما المصرية لم تألف التعامل مع القضايا الكبيرة، حيث يقضى السيناريو ـ غالبا ـ على كل عناصر القوة فى الموضوع المعالج، ويحولها إلى صخب

حوارى يفتقد العمق وينقصه المعادل المرئى القادر على أن ينتشله من الخطابية الفجة، ولعل أبرز مثال على ذلك الحوار الذى ينتهى به فيلم "فتاة من إسرائيل" ويدور بين العالم الإسرائيلى هارون وابن أخيه "إبراهام" عقب هزيمتهما الكارتونية من المصريين!

هارون : اسمع يا إبراهام الحرب بينا وبينهم انتهت. لكن قدامنا حرب أخطر من كل الحروب. حاول تفهم

إبراهام : أفهم. أفهم إيه، سينا وخدوها. طابا وخدوها عايزين ياخدوا بلادنا كمان

هارون : إذا كان التمن سينا وطابا وبلدنا فده تمن رخيص عشان نوصل للى إحنا عايزينه لسه الهدف الكبير ماتحققش يا إبراهام، إسرائيل لازم تسيطر على الناس دول لازم تسيطر على العالم كله.

قيم متناقضة

ضاعت قضية الأسرى وسط كلمات إنشائية عن قضية أكبر ولكنها هلامية، ومع ذلك هذا لا يعنى أن الفترة المحصورة بين ظهور فيلمى "الرصاصة لا تزال فى جيبى" ١٩٧٤، و"فتاة من إسرائيل" ١٩٩٩ لم تشهد تجارب سينمائية ليس لها قيمة فعلية حتى ولو تحفظنا على أفكار بعضها، ففى أعقاب زيارة السادات لإسرائيل تعرض فيلمان لتيمة إمكانية التعايش مع اليهود، وهما "الصعود إلى الهاوية" إخراج كمال الشيخ ١٩٧٨ عن نص قام بإعداده صالح مرسى من ملفات الأمن القومى المصرى، وفيلم "إسكندرية ليه" إخراج يوسف شاهين ١٩٧٩، وإن اختلف كما تقول د. درية شرف الدين[٣] كل منهما فى موقفه من إمكانية ذلك التعايش، فالفيلم الأول يشير إلى صعوبة التعايش بين الجانب المصرى والإسرائيلى،وأن المواجهة بينهما قائمة إلى الأبد، أما الثانى فقد عرض لتعايش اليهود قديما فى المجتمع المصرى كجزء من نسيجه وأن رحيلهم إلى أرض الميعاد كان اضطراريا.

فى "الصعود إلى الهاوية" أشاد الفيلم بذكاء وانتصار العقلية المصرية فى إحدى جولات حرب المخابرات مع إسرائيل، وفى نفس الوقت أدان خيانة الوطن، وقد أثار هذا الفيلم عدة تساؤلات: هل هو مجرد فيلم من أفلام عالم الجواسيس والمخابرات؟، هل كان تنفيذه بإيعاز من السلطة لتحسين وجه المخابرات المصرية بعد ما تشوهت فى أفلام مراكز القوى؟ والإجابة عن السؤالين بنعم تفقد الفيلم قيمته التى ترتكز فى الحقيقة على ما أدانه وما أشاد به، إلى جانب وجوده فى تلك الفترة كنغمة ضد التيار، إذ إنه قد أنجز بعد زيارة الرئيس أنور السادات لإسرائيل ومع نغمة إمكانية التعايش مع اليهود، فجاء كتحذير من

السلام المقترح مع عدو له نواياه الأبدية فى تحطيم الجانب الآخر، فى تلك الفترة أيضا وبعد زيارة الرئيس السادات وصلت العلاقات العربية المصرية إلى أدنى مستوى لها، وعمد الفيلم إلى تأكيد وإبراز الدور التونسى فى التعاون مع المخابرات العربية فى إشارة لجدوى الانتماء العربى وأهميته(٤).

ويلفت نظرنا فى "الصعود إلى الهاوية" الاهتمام بتحليل العلاقة بين المصرية الخائنة ورجل المخابرات الإسرائيلى، فهى تدرس فى السوربون وتنتمى إلى طبقة اجتماعية محترمة ولكن تطلعاتها لانهاية لها، أما الشخصية الإسرائيلية التى تحاول الإيقاع بها لخدمة الموساد، فيقدمها الفيلم فى البداية كترياق مهدئ يتيح لها الانطلاق فى الأحلام والهروب من الواقع أو الماضى الاجتماعى المثقل بالطموحات المحبطة، حتى يصبح لديها الاستعداد للخيانة. هنا يبرز وجهه الحاسم والقاسى، لذلك كان التعامل مع الشخصية اليهودية فى هذا الفيلم لا يتميز بالسطحية المعهودة التى ـ كما يقول المخرج كمال الشيخ: "ننظر بها جميعا إلى الصراع يوم كان العدو بالنسبة إلينا مجرد طرف يثير سخريتنا لا أكثر، اليوم تغيرت نظرتنا جميعا ، وبتنا أكثر واقعية وإحساسا بالخطر بالطبع"[٥].

أما فيلم "إسكندرية ليه" فيروى بدايات من السيرة الذاتية لمخرجه يوسف شاهين، فهو الشاب المسيحى يحيى الطالب فى كلية فكتوريا بالإسكندرية الذى يقضى مراهقته مع صديقيه المسلم محسن واليهودى ديفيد، ولما كان هو الشخصية الرئيسية فمغزى الأحداث يتجسد من رؤيته لها وقدرته على التقاط ما يدور حوله فى ظل شغفه بالتمثيل الذى يرغب فى دراسته فى أمريكا.

يبدى يحيى قدرة فائقة على تتبع التناقض القائم بين مفهوم الوطن بالنسبة للمحيطين به، فبينما يطالبه والده وهو محامى قنوع يتمتع بالحكم الصائب والملاحظة الدقيقة بان "يدشدش نافوخ من يتهمه بأنه ليس مصريا" يلمح أن سوريبل والد ديفيد يتحدث عن الإسكندرية باعتبارها كل حياته " مش بس أهلى وناسى اللى عاشوا هنا قرون لكن طفولتى وأفكارى كلها نابعة من هنا"، أما والد صديقه الثالث محسن فهو ثرى حرب يسعى إلى النجاح بأى وسيلة حتى ولو بالتحالف مع المستعمر الإنجليزى وشعاره فى الحياة "الواحد مستعد يكون عفريت أزرق، من غير ملة ولا وطن بس المهم أحافظ على فلوسى وجلدى"!!!

ويحمل الفيلم على الأساليب البغيضة التى يرى أنها تسمم الحياة المصرية حيث يتسيدها أفراد كانت من منظوره أما انتهازية (والد محسن) أو متعصبة (جماعات

الاخوان) أو سطحية (ثوار الجيش) أو ثائرون بمنطق البلطجية (أولاد البلد) يضاف إليهم العرب كما يقدمهم يحيى على خشبة المسرح بكليته، مجرد قبائل بدائية تستغل الحرب العالمية الثانية لفرض الإتاوات على القوات المتحاربة (من المحور والحلفاء) من أجل السماح لهم بالعبور داخل الصحراء! لا هدف أو رؤيا سوى المصلحة !

لا يستثنى يحى من رؤيته السلبية تجاه العرب والمسلمين سوى الشاب اليسارى الفقير إبراهيم الذى تجعله علاقته بالفتاة اليهودية سارة ـ ابنة سورييل ـ يتمسك بالحياة بل وتمنعه من الانفصال عن واقعه مهما كان هذا الواقع محدودا أو ضعيفا أو فاسدا، مما يدفعه إلى الاعتراف لها بأن: "الغربة كانت بتقتلنى بدل المرة عشرين مرة لغاية ما خلتينى أشوف سكتى وأعرف حروح فين "، ومن الطبيعى أن تكون سارة التى أهلته لإدراك واقع الحياة والاندماج فيها تحمل لمصر ما لا يحمله كثير ممن يدعون الانتماء لها:"جحيم الحياة بعيد عنك وعن مصر ، مصر مش الكلمة مصر الخير والناس الطيبين،مصر اللى باشوفها من عين شاب أسمر" ولقناعتها بما تقول كان عليها أن تحمل فى أحشائها طفلا من حبيبها الأسمر إبراهيم!

لقد أحاط يوسف شاهين الأسرة اليهودية "بكثير من مظاهر الهيبة والوطنية والجمال وأبرز حب أفرادها لمصر وللمصريين واضطرارهم للنزوح عنها خوفا من وصول النازى إلى الإسكندرية،مما أعطى انطباعا أكيدا لإمكانية التعايش والتعامل مع اليهود ما دام ذلك كان ممكنا فى الماضى، وماداموا يتميزون بكل هذه الصفات الجليلة، ولا شك أن زيارة السادات للقدس، وتوقيع اتفاقية السلام بين البلدين، وحديثه عن إمكانية التعايش مع إسرائيل قد سمح لذلك النموذج بأن يظهر على الشاشة المصرية فى تلك الفترة"[٦].

ويظهر "إسكندرية ليه " فى فترة فقد فيها الانتاج السينمائى المصرى القدرة على التعامل مع الصراع العربى الإسرائيلى فى أعقاب اتساع الهوة بين مصر والدول العربية ،لذلك نجد هذه القدرة تتحول عندما يصبح التمويل الأساسى من بلدان عربية أو غير عربية تسعى إلى تقديم رؤى خاصة عن الصراع بؤرتها وأساسها المجتمع المصرى،فبعد أن شاركت الجزائر فى إنتاج فيلم "إسكندرية ليه" ساهمت فى إنتاج فيلم آخر هو "الأقدار الدرامية"إخراج خيرى بشارة ١٩٨٢وقدم المخرج الإيرانى فريد فتح الله من إنتاجه وإخراجه فيلم "أسود سيناء" ١٩٨٤.

والواقع أن الأفلام المصرية التى أنتجت بالمشاركة مع الجزائر حول موضوع الصراع العربى ـ الإسرائيلى سواء من إخراج يوسف شاهين أو خيرى بشارة يتحدد مسارها من

وجهه نظر واحدة، وهى أن ثمة خلل داخل المجتمع المصرى هو الذى أدى إلى الهزيمة فى فلسطين، وأن المصريين من عملاء الإنجليز والقصر وتجار الأسلحة الفاسدة هم الخصم المخيف لمصر قبل أى عدو آخر، خاصة عندما تصبح كل التيارات الاجتماعية والسياسية التى تتفاعل مع الأحداث مرغمة على الخضوع لأنانية قادتها أو تعصبهم ،وبدلا من أن تحيا وفقا لقوانين التطور تجد نفسها تساهم هى الأخرى فى صنع الهزائم والانتكاسات.

ولكن بينما كان يوسف شاهين يتغزل وفق هواه فى شخصية اليهودى السكندرى سوربيل وابنته سارة نرى خيرى بشارة يشير بشكل غير مباشر إلى جشع المرابين اليهود من خلال جملة حوارية يرددها احد الفلاحين : "ياالله ياعم ولا الحوجة لفلوس سمعان وهم الفايظ" أما أحداث الفيلم فتنسج بمانشيتات الصحف والمجلات التى واكبت إرهاصات وتداعيات حرب فلسطين على المجتمع المصرى.

أما فيلم "أسود سيناء" الذى شارك المخرج الإيرانى فريد فتح الله فى إنتاجه فيلمح "إلى قصة حب بين ضابط مصرى وبين أعرابية جميلة من سيناء، هى رغدة، يتضح فى النهاية أنها جاسوسة إسرائيلية، بل إنها بنت جنرال إسرائيلى ولكن لأنها تحب الضابط المصرى فهى تبوح له عن مكان مخبأ ذخيرة، أى أن المخرج الإيرانى يشير إلى إمكانية الحب بين فتاة إسرائيلية وضابط مصرى، لا تفرقهما إلا الحرب السخيفة التى بلا معنى. فإذا لاحظنا أن المخرج يكتب عناوين الفيلم بالعبرية إلى جانب العربية أصبحت المسألة مريبة جدًا"!![٧].

وفى إطار هذه التجارب السينمائية المشتركة مع دول عربية أو إسلامية، يمكن أن نشير إلى تجربة أخرى فى مجال الإنتاج المشترك ولكن لم تخرج إلى حيز التنفيذ، ففى عام ١٩٨٠ طلب عدد من السينمائيين الإسرائيليين مقابلة الرئيس السادات من أجل إنتاج فيلم مشترك مع مصر عن حرب ١٩٧٣، ويتابع سعد الدين وهبة وكيل أول وزارة الثقافة حينئذ مسار هذا الطلب بقوله: "وافق الرئيس السادات مبدئيا ، ولكن بعد أيام نشرت الصحف الإسرائيلية والأمريكية الخبر وزادت عليه بأن الطرفين المصرى والإسرائيلى اتفقا على أن تكون نهاية الفيلم مفتوحة أى لا منتصر ولا مهزوم، فالمصريون فى الضفة الشرقية من القناة والإسرائيليون فى الضفة الغربية، وهكذا ببساطة أراد هؤلاء الحمقى سرقة نصر أكتوبر"[٨].

والواقع أن تفسير الفيلم المقترح فى ضوء منظور كل طرف لنتائج الحرب ربما يسقط عنه حسن النوايا ما قد يشتمل عليه من مواقف أخرى ربما تكون أكثر خطورة عندما

تسعى إلى تحقيق انتصارات شخصية وسلوكية لطرف على حساب طرف آخر، وهو ما نلحظه فى الأعمال الدرامية التى قدمها اليهود فى فترة تالية من خلال مسلسلات أمريكية مثل "السادات"، "جولدا مائير" بالإضافة إلى عشرات الأفلام الإسرائيلية والأمريكية.

ولا شك أن النتيجة التى نخرج بها من أفلام الإنتاج المشترك التى اقتربت من الصراع العربى ـ الإسرائيلى هى أن السنوات الخمس التالية لاتفاقية كامب ديفيد (١٩٧٩ ـ١٩٨٤) لم يقدم فيها أى إنتاج مصرى كامل يتعامل مع نفس الموضوع ،وهى نتيجة قد تعكس خللا من السينما المصرية ، وإن كان يبدو خللا يعود هذه المرة إلى أسباب تخرج عن نطاق السينما المصرية كصناعة وأن ثمة قيود قد لعبت دورا فى التعامل مع هذا الصراع، قد نلمح ظلالها فى فشل المخرج الكبير كمال الشيخ لاستثمار نجاحه الفنى والجماهيرى فى فيلم "الصعود إلى الهاوية"بتنفيذ مشروع فيلم جديد عن اغتيال عالم الذرة المصرى يحى المشد. وهو موضوع شائك يفضح دور الموساد فى اغتيال علماء الفيزياء والذرة العرب بداية من (د.سميرة موسى) ١٩٥٣، و(د. سمير نجيب) ١٩٦٧، (د. يحيى المشد) ١٩٨٠ و(سعيد بدير) وغيرهم للحيلولة دون حصول العرب على ما توصلوا إليه من خلال أبحاث علمية تفيد فى مجال الطاقة النووية، وبدلا من ذلك قدمت فيلم "إعدام ميت" ١٩٨٥ وتدور أحداثه فى عام ١٩٧٢ أى قبل عام واحد من حرب أكتوبر، ويقترب من موضوع الأخطار النووية ولكن من منظور آخر!!

فى "إعدام ميت " إخراج على عبد الخالق سنجد منصور مساعد الطوبى (محمود عبد العزيز) الابن الوحيد لأهم رجال المقاومة فى جنوب سيناء أثناء الاحتلال الإسرائيلى يتحول إلى جاسوس لحساب إسرائيل. يحركه ضابط الموساد أبو جودة (يحيى الفخرانى) من أجل رصد المواقع العسكرية الهامة داخل مصر. ينجح رجل المخابرات المصرى محيى (فريد شوقى) فى الإيقاع بمنصور، ويقرر بعد أن يحكم عليه بالإعدام شنقا أن يفرض عليه مقايضة حياته بالموافقة على أن يقدم كل المعلومات الشخصية عن حياته وعلاقاته بالإسرائيليين إلى شبيهه رجل المخابرات المصرى عز الدين (محمود عبد العزيز) ليتم إرساله إلى الأراضى المحتلة بوصفه منصور، والهدف كما يتحدد له:

"أعلى سلطة فى البلد طلبت تأكيد معلومة وصلت من الخصم، لو المعلومة دى صح يبقى مصر مش حتقدر تخش الحرب لاسترجاع الأرض المحتلة".

ويكتشف أن المعلومة المطلوبة هى مدى قدرة مفاعل "ديمونة" على إنتاج القنبلة الذرية! وتأتى الإجابة بعد مغامرات متنوعة الأشكال والألوان وصراعات بين ضابط الموساد

الداهية وضابط المخابرات المصرية الأكثر دهاء، وهى أن مفاعل ديمونة "لا يملك أى إمكانات لإنتاج القنبلة النووية" وأن الموضوع مجرد تسريب أخبار كاذبة عن امتلاك إسرائيل للقنبلة من أجل تخويف العرب وهى نتيجة غريبة،لأنها تتجاهل عدة حقائق مطروحة منذ الستينيات حول الخطر النووى الإسرائيلى، وكان الرئيس عبد الناصر على يقين بأن الطريق ممهد أمام إسرائيل لتحقيق هذا الهدف.

كما أن الوقائع تؤكد أن حرب ٧٣ عندما اندلعت كانت مصر تضع فى إستراتيجياتها كل الاحتمالات النووية الإسرائيلية.

إذن ما الهدف من هذا التغييب ولصالح من ؟التفاف محدد الهوية

ربما يكون فيلم " التعويذة " تأليف وإخراج محمد شبل ١٩٨٧هو أكثر أفلام تلك المرحلة حصافة وسيطرة على أفكاره، رغم أن شبل نفسه كمؤلف لا يتمتع بموهبة خلاقة بقدر ما لديه من كفاءة فى الالتفاف حول أفكار ربما لا تنسجم مع طبيعة من يتلقاها.

يختزل شبل العلاقة بين مصر وإسرائيل أو بين العرب وإسرائيل لتصبح فى إطار منزل قديم فى حى متواضع تتباين آراء ورثته حول تجديده أو بيعه.بينما يلح شخص يدعى سالم على شرائه بعروض مغرية سعيا لتحقيق أمنية يحددها بقوله: "أنا دقة قديمة، وبعدين أنا مرتبط عاطفيا بالحتة دى، أهلى زمان كانوا عايشين هنا، أنا قضيت كل عمرى فى الحوارى دى ، أنا كان ليه فى كل زمان ذكريات هنا"!

ومع تردد الورثة فى بيع المنزل يكتشف المتفرج حقيقة سالم.. فهو ساحر يهودى يقرر أن يحقق هدفه بالسحر الأسود معتمدا على الطقوس والرموز اليهودية فى نشر الفزع والذعر بين أفراد الورثة لدفعهم إلى ترك المنزل، إنه يتخفى فى أشكال شيطانية وفى هيئة ماعز أسود أو خفاش وأحيانا يستدعى النيران لتحاصر المنزل أو يقوم بتحويل المياه إلى دماء أو يسيطر على نساء المنزل ليدفعهن إلى التشنج والصراخ والهذيان.

ينجح سالم فى وضع جميع أفراد العائلة الوارثة فى صراع هائل رهيب يبدد فيه طاقتهم على أى رد فعل ويكاد أن ينتهى بفوزه، إنه يرهب الأم رغم التعويذة القرآنية التى تتدلى فوق صدرها ويشل حركة الابن الأكبر مدرس التاريخ الرافض لبيع المنزل وينشر الرعب فى أوصال زوجته فى ظل اعتدائه المستمر على جسدها ويصيب الابنة الكبرى صاحبة الأفكار الناصرية القومية بالرعب والصمم، ويفقد ضابط الشرطة الذى يأتى لخطبة الابنة الصغرى توازنه بعد أن يحطم له سيارته فى حادثة مفتعلة ، ويصيب باحث المعمل الجنائى الذى كان على وشك اكتشاف سحره بالخوار والتهافت ثم الموت، وحتى الساحرة

التى تستجير بها الأم وزوجة الابن يفقدها القدرة على أى تأثير بعد أن يحرق لها أدوات سحرها.

واضح إذن أن سالم يملك القدرة على مواجهة الدين (التعويذة) والسلطة (ضابط الشرطة) والتاريخ (مدرس التاريخ) والعلم (الباحث الجنائى) والأيديولوجية القومية (الفتاة الناصرية)، إلخ، الشخصية الوحيدة التى استبعدها شبل من تأثير سالم هى الابنة الصغرى، فهى طالبة متمردة، تعشق الموسيقى، وبينما تثبت شقيقتها الناصرية صورتى أم كلثوم وجمال عبد الناصر فوق فراشها تضع الأخت الصغرى صور نجوم الروك آندرول والتمثيل وتصبو إلى شقة جديدة وجهاز فيديو وتدفع خطيبها للذهاب معها إلى الديسكو ، بينما تقوم زوجة شقيقها بالاستسلام لدفوف الزار.. إلخ.

هل هذا يعنى من وجهه نظر شبل أن سلوك الابنة الصغرى هو القادر على مواجهة الساحر الشرير لذلك لم يتعرض لها بسوء، لأن السلوك المتحرر هو القادر على مسايرة العصر بعيدا عن السلوك الرجعى الذى نطالعه فى سلوك الآخرين؟

يحاول شبل الالتفاف حول هذه النتيجة فهو ينهى فيلمه بجعل صوت "الآذان" يقضى على الساحر سالم ويحوله إلى كائن متفحم، وهى نهاية تنطوى على كثير من عناصر الخداع، لأن الفيلم تجاهل طوال أحداثه "التعويذة" القرآنية ـ عنوان فيلمه ـ وجعل رجل الدين يملك قدرات غير مؤثرة على نشاط الساحر ، وفى النهاية يتجاهل أن الآذان من المفروض أنه سمع من نفس المكان خمس مرات يوميا دون أن يؤثر من قبل على الساحر وشروره.

إن الربط بين فيلم "التعويذة" واهتمامات مخرجه المتحررة واحتفائه الدائم بسينما يوسف شاهين ، كلها أمور تجعله أكثر قربا من اهتمامات الابنة الصغرى دون كل الشخصيات الأخرى التى يحاول ادانتها واتهامها بالانعزال والتقوقع والانفصال عما يحدث فى العالم، يحاصرهم إعلام قاصر وشعارات جوفاء وبيروقراطية متفشية وديكتاتورية حاكمة، وتاريخ يعيد نفسه مستشهدا بمشهد من فيلم يوسف شاهين "الناصر صلاح الدين" وفيه يصور الشتات العربى خلال العصور الوسطى ويصاحبه تعليق يقول:"إنهم يعيشون اليوم فى الردى. وأصبح الفزع يمزق قلوب الصغار والكبار، تحول عرب اورشاليم إلى مهاجرين مشردين تقذفهم الأرض الطيبة التى امتلكوها من أجيال وأجيال، إنهم جياع جياع، ومع ذلك ينتظرون"!!

وفى يقيننا أن أطروحات محمد شبل فى "التعويذة" وربطها بفيلم "الناصر صلاح الدين" ليوسف شاهين رغم ما بها من إجحاف لبعض الأفكار القومية الصحيحة التى

يحفل بها الفيلم الثانى، فإنها تلتقى مع التوجه العام لسينما يوسف شاهين فى مرحلة ما بعد اتفاقية كامب ديفيد والتى برزت فى "إسكندرية ليه" ١٩٧٨ بأحداثه المعاصرة، ثم توارت وراء التاريخ فى " المهاجر " ١٩٩٤ لتصل لشتات آخر يواكب انهيار حضارة أخرى هى الحضارة المصرية.

يقدم " المهاجر "قصة العبرانى "رام" التى تكاد تتطابق فى مظهرها الخارجى مع قصة سيدنا يوسف كما وردت فى كثير من الكتب المقدسة ، إن رام بحكمته ووعيه وقدرته على التكهن يطالب والده يعقوب أن يبعث به إلى مصر بلدة الغرباء حتى يتعلم كيف يزرع الشعير ويتعلم أساليب مقاومة الجفاف ويكتسب العلم والحكمة من المصريين بدلا من التحدث إلى الرمال ، ولكن ما يحدث له عندما يصل الى مصر هو أن آماله تذهب أدراج الرياح ، إنه يكتشف أن مصر تكره الأجانب وأن المصريين تركوا الزراعة من أجل الالتحاق بالجيش أو تشييد مقابر الفراعنة والأرض أصابها الجفاف، أما الحكمة المسيطرة فهى العمل من أجل الموت على حساب الحياة[٩].

فى ظل هذه الحالة المزرية يقرر رام أن يزرع أرض مصر القاحلة، وأن ينقذ شعب مصر من المجاعة والأرض من الجفاف ، ولكن يقابل معروفه بالنكران ويشعر بالحزن للتعامل معه كأجنبى وتحيطه الكراهية والمؤامرات والغواية فى كل مكان، الأمر الذى يدفعه إلى العودة لوطنه ووالده تاركا مصر ناكرة العرفان والجميل.

نتائج لا تتسق مع حقيقة التاريخ أو قصص الكتب السماوية، رغم ارتباط معظمها بأحداث قصة سيدنا يوسف، لقد جعل فرعون مصر يوسف العبرانى قيما على اقتصادها وجعل مقامه الثانى من بعده وسمح له أن يبيع الشعير إلى المحتاجين من كافة الشعوب الأجنبية وليس فقط من المصريين وعندما انتقل أبوه يعقوب وكافة أفراد أسرته إلى مصر أقاموا بأمر فرعون فى أجود أراضيها، وحققوا مع غيرهم من العبرانيين ثراء كبيرا وتجسد عرفان يوسف بقوله لأبيه واخوته:

" ادخلوا مصر إن شاء الله آمنين "(صدق الله العظيم)

ولكن من قال إن فيلم "المهاجر" عن سيدنا يوسف. هكذا يأتى رد المدافعين عن الفيلم !!

المهم أن رام بعد أن ينجح فى إبعاد مصر عن الجفاف وشبح المجاعة نراه يرفع شعارا له مغزاه، وربما صنع الفيلم من أجله فهو يقول لأبناء مصر: "أنا من رأيى بدل ما دايما ناخد الفلاحين نعملهم عساكر نعمل العكس ونزرع الأرض ونسيب الحدود مفتوحة"!!!

الإسرائيليون. وجاسوسة التسعينيات

كان التركيز فى أفلام التجسس التى ظهرت خلال السبعينيات والثمانينيات على البعد المادى أو الاقتصادى قبل البعدين الاجتماعى والسياسى عند تجسيد انحراف الجواسيس المصريين وتعاملهم مع جهاز الموساد الإسرائيلى، وهكذا تمحورت أحداث أفلام مثل "أريد حبا وحنانا" إخراج نجدى حافظ ١٩٧٨، "الصعود إلى الهاوية" إخراج كمال الشيخ ١٩٧٨، "إعدام ميت" إخراج على عبد الخالق ١٩٨٥، "بئر الخيانة" إخراج على عبد الخالق ١٩٨٧، "كتيبة الإعدام" إخراج عاطف الطيب ١٩٨٩ حول دور العوامل الاقتصادية فى سقوط نماذج متباينة من الرجال والنساء المصريين فى مصيدة التجسس.

تختلف هذه الصورة فى أفلام التجسس التى ظهرت خلال التسعينيات ،فجميعها يجعل ضحايا الأجهزة الإسرائيلية من النساء المصريات اللاتى اتسعت الفجوة بينهن وبين واقع الدولة والمجتمع فى مصر مولدة إحساسا فاجعا بعدم الانتماء بل بالرغبة فى الانتقام من المجتمع بخيانته والتحالف مع عدوه، وهنا يواجهن مأزقا حقيقيا ليس فقط من مطارديهم من رجال المخابرات المصرية، بل من ضمائرهن التى تتحمل أعباء أى عمل يرتكب ضد الوطن بسبب خيانتهن، ونهايته إما القصاص العادل وإما العودة لأحضان الوطن، رغبة فى التوبة والتكفير من خلال المخاطرة بحياتهن من أجل خدمة الوطن مما يحقق لهن دعما وتأييدا من مطارديهم فى الأجهزة الأمنية.

إن الجاسوسة المصرية فى أفلام التسعينيات لا تفتقر إلى العلم بل تحمل مؤهلات عالية وتنتمى إلى طبقة اجتماعية محترمة. ولكنها تختلف عن الجاسوسة علية فى "الصعود إلى الهاوية" لأن احباطاتها السياسية ثم الاجتماعية هى دافعها إلى الارتماء فى أحضان أعداء وطنها، وهنا يصبح سبب الانحراف أكبر وأخطر من خيانة الوطن، وهى نتيجة لا يمكن تقبلها مهما كانت معطياتها سليمة ووقائعها موثقه.

إن أفلام مثل "فخ الجواسيس"إخراج أشرف فهمى١٩٩٢"مهمة فى تل أبيب" ١٩٩٣ "٤٨ ساعة فى إسرائيل" إخراج نادر جلال ١٩٤٨ لديها أطروحات متشابهة : فالجاسوسة داليا البشارى فى الفيلم الأول تحقد على نظام الحكم فى مصر بعد الإذلال الذى تعرضت له مع أسرتها فى ظل الثورة المصرية التى أممت جميع أملاك وأطيان وقصور والدها الوزير والباشا السابق، وما زالت داليا تتداعى لها صورة والدها قبل وفاته وهو يستجدى مبلغا صغيرا من المال من إدارة الحراسات حتى يذهب الى مستشفى خاص فيقابل طلبه بالرفض والسخرية، أما الجاسوسة آمال فى الفيلم الثانى، فهى الأخرى تتذكر موت أبيها

من القهر بعد ما استغنت الدولة عن خدماته فى السلك الدبلوماسى ثم زواجها من طيار كان من أبطال الحرب ولكنها تشك فى أنه قتل لأسباب سياسية وتمر بطلة الفيلم الثالث أمل بأحداث مجحفة فقدت فيها والديها فى حرب ٦ ٥، وزوجها الضابط فى هزيمة ٦٧ وفرضت عليها النقمة على الوطن عندما حاولت البحث عن شقيقها الوحيد بعد أن اختطفه رجال الموساد لعمله لحساب المخابرات المصرية.

وحين تتأمل مشاكل هؤلاء النسوة تدرك لأول وهله أن الإيقاع بهن فى مصيدة المخابرات الإسرائيلية يستلزم طرق منهجية فى كيفية الاحتواء ، يتكفل بها عملاء إسرائيلين على جانب كبير من الذكاء والجاذبية. فديفيد (أحمد خليل) فى "فخ الجواسيس"و"بوتا" (سعيد عبد الغنى) فى "مهمة فى تل أبيب" والعميل (فاروق الفيشاوى) فى "٤٨ ساعة فى تل ابيب" ، كل منهم يستند فى محاولته الإيقاع بفريسته إلى وقائع من حياتها يجعلها مبررا أخلاقيا لخيانتها.

مع ذلك يمكن أن يحفل الفيلم الواحد من الأفلام الثلاثة بشخصيات يهودية يتباين سلوكها الظاهرى أو الحقيقى ، فبينما كان بوتا فى "مهمة فى تل أبيب" يتميز بالدهاء والقسوة بعد أن روض ضحيته ونجح فى الإيقاع بها، سنجد فى نفس الفيلم شخصية أخرى أقل دهاء وأكثر طيبة مثل بنحاس زائيف الذى تصفه آمال بأنه: "كان ملاكا بالنسبة لبوتا شخص ودود وهادئ ومن خلال تدريبه لها على عمليات التجسس نشأت بينه وبينها علاقة حميمة" ويقدم "٤٨ ساعة فى إسرائيل" نموذجين من عملاء الموساد، الأول (السيد راضى) يعكس الشر المطلق الكامن فى طبيعة الإنسان،القتل حرفته والكراهية عقيدته، أما زميله (فاروق الفيشاوى) فإن أسلوبه فى التعامل مع أمل العربية يتعارض بوضوح مع منطق زميله الدموى، فهو يسعى إلى نشر الإحساس بضبط النفس والهدوء، حتى تتبين زيف الطلاء الحضارى الذى يخفى وراءه ضراوة الهمجية وشراستها، بل ونجده يتفاخر بأنه كان يقتل العرب فى صحراء سيناء عام ١٩٦٧، كان الاثنان وجهين لعملة واحدة، وكان يمكن تكثيف ملامحهما بما يوحى بطبيعة التيارات السائدة فى المجتمع الإسرائيلى وليس داخل جهاز الموساد فقط، بدلا من ربطهما بكم هائل من المطاردات التى كان يتجلى فيها نشوة المخرج فى تقديم تكوينات مكررة ومفتعلة وغالبا غير ضرورية(١٠).

والحقيقة أن الاهتمام بالتباين السلوكى للشخصيات اليهودية داخل أفلام التجسس سنلمسه فى أفلام مثل "الكافير" إخراج على عبد الخالق ١٩٩٩، وأحيانا ما يصبح للشخصية اليهودية الواحدة داخل الفيلم تفسيران أحدهما ظاهرى والآخر منطقى، فعميل

الموساد الإسرائيلى فى فيلم "عيش الغراب"إخراج سمير سيف ١٩٩٧ ربما نتحامل عليه ونسعد لموته ولكن المنطق ربما يجعلنا نتعاطف معه، فى الفيلم سنرى العميل الإسرائيلى وعميل المخابرات المركزية الأمريكية يحاولان إحباط عملية بيع مخصب نووى مهرب من إحدى دول الاتحاد السوفيتى القديم بواسطة تاجر سلاح مصرى،ورغم أن الفيلم يوحى بتمجيد البطل المصرى الذى يحارب هذا التاجر بعد أن تعرضت ابنته للاختطاف، فان المضمون النهائى الذى يصل إليه المتفرج هو أن أمريكا وإسرائيل كانا على وعى بالأخطار التى يمكن أن تتحقق على يد العرب لو امتلكوا القنبلة النووية، ولولا يقظة عملائهم لوقع المحظور!!

انفراجة رقابية

وإذا كانت تداعيات الممارسات الإسرائيلية خلال العقد الأخير تعد نقطة انطلاق فى توجه السينما المصرية تجاه التعامل مع الأخطار الصهيونية،إلا أن الفكر السينمائى لم يستجب لهذا التوجه بالقدر المطلوب، صحيح أن الرقابة على المصنفات الفنية سمحت لبعض الموضوعات المناهضة للتطبيع وللممارسات الإسرائيلية،وهو ما يعبر عنه المخرج الشاب إيهاب راضى مخرج فيلم "فتاة من إسرائيل"بقوله: "بعد فترة انتهاء الرقيب حمدى سرور ـ ظلت الرقابة فترة مرحلة انتقالية ـ عانينا فيها كثيرا للحصول على الموافقة حتى جاء الناقد السينمائى على أبو شادى وتولى رئاسة جهاز الرقابة فزللت كل الأمور بعد ذلك"[١١] ثم يأتى د. مدكور ثابت الذى تولى منصب مدير الرقابة بعد على أبو شادى ليؤكد استمرار هذا التحول : "أؤكد أننى لن أمنع فيلما يهاجم إسرائيل، وبالمناسبة هل هم هناك فى إسرائيل يمنعون الأفلام التى تهاجم الشعب العربى والمصرى.[١٢] وهو ما يعكس فى اعتقادى موقفا رقابيا يأتى بوحى من السياسة العامة للدولة وليس نتيجة مبادرة فردية أو اجتهاد شخصى من هذا الرقيب أو ذاك، ومع ذلك فإن محصلة الأفلام التى قدمت فى ظل هذه الانفراجة تقصر عن أن تكون رؤية جادة لمواجهه الصراع سواء على الجبهة المصرية بعد اتفاقية السلام أو الجبهات العربية الأخرى فى ظل الممارسات الصهيونية المتصاعدة.

فى هذا السياق كان كل ما قدمته السينما المصرية هو خليط من الموضوعات التى يعلن معظمها عن نواياه السياسية من خلال القوالب التجارية الشائعة، فالفتيات الإسرائيليات ينشرن الإيدز بين الشباب المصرى فى "الحب فى طابا" إخراج أحمد فؤاد ١٩٩٢ وتبرز المكائد اليهودية عند التنافس مع المصريين فى"أجدع ناس" إخراج مدحت الشريف ١٩٩٣ ويشارك الإسرائيليون واليهود فى عصابات المخدرات الدولية فى "شبكة الموت" إخراج

نادر جلال ١٩٩٠ و"الغيبوبة" إخراج هشام أبو النصر ١٩٩٨. ويلتف اليهود حول الثوابت العربية فى "اتفرج ياسلام" إخراج محمد كامل القليوبى ٢٠٠١ وكان للمواجهات العربية الإسرائيلية صداها فى أفلام مثل "رجل من الجنوب" إخراج محمد أبو سيف ٢٠٠٠، "أصحاب ولا بيزنيس" إخراج على إدريس و"بركان الغضب" إخراج مازن الجبلى ٢٠٠٢إلخ.

ومن ناحية أخرى حاولت الأفلام المصرية الكوميدية إقحام المشاهد الوطنية المناهضة لإسرائيل فى أفلام مثل: "همام فى أمستردام" "رحلة حب" "جاءنا البيان التالى" إلخ، وهى أفلام وصفت بأنها : "محاولة لاستغلال الشعور الوطنى الملتهب للمتفرج فى سياق لا علاقة له بالعمل من أجل الحصول على الإعجاب أو لإرضاء جانب يعلم صناع الفيلم أنه يحتاج لنوع من "الخطاب"[١٣].

الزعماء العرب.. واليهود

لم تقتصر الأفلام المصرية على تلك النوعية من الأفلام، ولكنها بالإضافة إلى ذلك حاولت استشراف ملامح الصراع العربى الإسرائيلى من خلال أفلام مثل "ناصر ٥٦" إخراج محمد فاضل ١٩٩٦،"جمال عبد الناصر" إخراج أنور القوادرى ١٩٩٨، "أيام السادات" إخراج محمد خان ٢٠٠١ وبالرغم من أن فيلمى "ناصر ٥٦"، "أيام السادات " حاولا التركيز على مرحلتين فى الصراع العربى الإسرائيلى وهما العدوان الثلاثى على مصر الفيلم الأول، حرب أكتوبر وذهاب السادات إلى إسرائيل وخطبته الشهيرة فى الكنيست فى الفيلم الثانى، فإن فيلم "جمال عبد الناصر" يصبح هو الفيلم الوحيد الذى حاول أن يخلق بالتوازى علاقات مستقلة بين القادة اليهود من جانب والمصريين من جانب آخر.

شارك فى كتابة "جمال عبد الناصر" مع مخرجه أنور القوادرى كاتب السيناريو البريطانى إيريك ساندرور، وظهر الفيلم بعد صعوبات إنتاجية حسمتها شركة البطريق المصرية بعد أن تكفلت بإنتاجه وتوزيعه، والفيلم رغم ادعاء مخرجه بأن "قضيته هى إنصاف هذا الرجل ـ يقصد جمال عبد الناصر ـ الذى شوهه الغرب" (جريدة "الحياة" اللندنية ٥ يناير ٢٠٠٠) فإن الواقع يؤكد أن الفيلم ينم عن رؤية غير متوازنة تجاه تاريخ عبد الناصر الحافل بالإيجابيات وبقدر ملموس ومؤثر من السلبيات، وأن مخرجه لم يستطع إخفاء مناهضته للرجل بل والأدهى أن يجعل المتفرج ـ وخاصة الغربى ـ يعتقد أن معظم حوادث فيلمه قد شيدت من أجل التحيز لليهود وخاصة القادة الإسرائيليين!!

لقد فطنت د. هدى عبد الناصر لذلك، رغم أن موقفها من الفيلم كان يغلب عليه الانحياز غير المبرر ضد كل ما يمس الحياة الخاصة لوالدها، فإن تشكيكها من تحيز الفيلم لليهود على حساب تاريخ والدها كان يتسم بالوعى والقدرة على التنبه إلى ما يحدق بتاريخ الرجل والأمة العربية، لذلك تصدى لها القوادرى بمنطق يحكمه الاضطراب والصراخ والتحايل لدرجة الدس عندما يدعى أن الهجوم عليه يرجع إلى أنه سورى أخرج فيلما عن زعيم مصر، متجاهلا أن انحيازه تجاه القادة الإسرائيلين - بالذات - يسحب من كل قضايانا شرعيتها على كل الجبهات العربية.

يستنكر القوادرى فى حديثه المنشور فى مجلة "آخر ساعة" المصرية اتهام د. هـدى عبد الناصر الفيلم بأنه دعاية مفضوحة لإسرائيل وبأن مخرجه أظهر الإسرائيليين متحضرين بعكس المصريين بقوله: "هذا خطأ لا أقبله؛ فهى بذلك تشوهنى، وهذا لن أقبله، فأنا عربى، وطنى، سورى، الجولان لا تزال محتلة، وهناك خلاف بين سوريا وإسرائيل حول ذلك، وهذا قذف وتشهير بى أطلب منها الاعتذار أو سحب هذا الكلام "وتتصاعد لهجة القوادرى فى حواره بجريدة "الحياة" اللندنية عندما يقول " كانت قضيتى إنصاف هذا الرجل الذى شوهه الغرب، إضافة إلى تقديمى إياه كإنسان، وهذا أول محرم اقتربت منه وسبب الكثير من المتاعب مع عائلة جمال عبد الناصر ممثل فى شخص ابنته السيدة هدى، وعلى الرغم أن لجنة شكلت لقراءة السيناريو من خمس عشرة شخصية أدبية وفنية وسياسية وتاريخية شاهدت الفيلم ووافقت عليه، إلا أن الحملة استمرت على من مصر. وكانوا يقولون : هذا السورى (وبالنسبة إلى اعتز بكونى سوريا عربيا) جاء إلى مصر ليقدم عملا عن رئيسنا، ووصل الأمر بهم إلى حد اتهامى بالخيانة والعمالة والطعن فى وطنيتى وبعد عرض الفيلم كشفت الأمور فى شكلها الصحيح ، لكن الصحافة عتمت على الموضوع على الرغم من الجدل الواسع الذى أثاره فى مصر وسوريا ولبنان والخليج العربى، وأنا شخصيا سعيد جدا بفيلم "جمال عبد الناصر" لأنى حققت إنجازا جديدا".!

يحفل فيلم "جمال عبد الناصر" بوقائع تاريخية عديدة حاول أن يزيف بعضها، مثل الادعاء بأن عبد الناصر فاوض اليهود فى حرب فلسطين بعد حصار الفالوجا، وهو ما تنفيه الوثائق والمستندات المتعددة المصادر، الأمر الذى يدفع الكاتب عادل حمودة فى مقاله "عبد الناصر فى السوبر ماركت" جريدة "الأهرام" ٤ يونيو ١٩٩٨ إلى القول: "إن تنوع هذه المصادر وتوافرها لا يجعل لصناع الفيلم عذرا فى هذه القضية الحساسة التى لا يمكن إساءة استعمالها إلا من بعض أنصار التطبيع مع إسرائيل الذين يرتدون قميص

السلام، ولا مانع من أن يرتدوا فوقه قميص عبد الناصر فى محاولة فاشلة للبحث عن أدلة تاريخية واهية تدعم موقفهم" وبناء على المقابلة المزعومة بين عبد الناصر وضابط إسرائيلى يدعى كوهين فى الفالوجا. يعرض الفيلم فى أكثر من مشــهد لرأى كوهين فى شخص عبد الناصر: "أعتقد أن ناصر لا يريد الحرب لكنه يعتقد أنه لا يحق لنا أن نكون هنا" "أظن أن ناصر لا يريد أن يكون عدونا. لكن أعتقد أن خياراته محدودة " إلخ.

ويركز الفيلم على علاقة عبد الناصر بعبد الحكيم عامر من أجل مقارنتها بعلاقة بن جوريون وموشى ديان بكل ما فى العلاقتين من تفاصيل شخصية وإنسانية لكى يصل إلى أن العلاقة بين ناصر وعامر تعكس تأجج الصراع بين المستوزرين والطامعين فى السلطة، بينما نجد الإسرائيليين عندما تصطدم مواقفهم ينسحبون بدون أى صراع على السلطة، فالوطن قبل الطموح الشخصى.

ويظهر فى الفيلم كل من بن جوريون وموشى ديان وقد اعتد كل منهما بنفسه وبقضيته وبآرائه وتأتى الأحداث دائما لترجح كفة تلك الآراء، وحتى السلبيات الشخصية يتناولها الفيلم كنزوات تفرضها الضغوط القاسية التى يعيشها قائد مثل موشى ديان، فهى نزوات لا تؤثر على قرراته أو مواقفه، فهو لا يلهث وراء النساء فى ذروة مهامه العسكرية مثل ما يحدث لزميله فى الجبهة المصرية، كل ما فى الأمر أنه يجمع التحف والآثار "القيصرية" النادرة بشكل غير قانونى، ولا يتعامل مع هذه التحف كتاجر أو مهرب إنما كعاشق للأثر التاريخى وللجمال، وفى مشهد طويل له دلالته نراه يقف مع بن جوربون فى حديقة منزله يحمل تمثالا، وكأنه يحمل طفلا برئيا أو حيوانا أليفا وأمامه تمثال لربة الغرام "أفروديت" والغريب أن يأتى هذا المشهد فى إطار حوار يعكس مدى هشاشة أعداء بن جوريون وديان وفى مقدمتهم عبد الناصر وعبد الحكيم عامر.

ديان: (حاملا التمثال الاثرى) إن ناصر يتجه نحو الهاوية

بن جوريون: هذا مانتمناه ياموشى

ديان: انظر إلى الواقع لقد خسر أفضل وزرائه وجعل عامر نائبا له كرئيس

بن جوريون: هذا الضعيف يجعله ماريشالا

ديان: إن جيشه مكون من ٨٠ ألفا ولا يمكنه أن يهزم حفنة من رجال القبال اليمنية، مرت سنتان يالها من " نكته "

بن جوريون: أتظننى لا أعرف مشكلة "ناصر" إن إصلاحاته الزراعية طموحة جدا، وصناعاته الوطنية لا تنتج البضائع لديه عبء كبير فى الخدمة المدنية وشرطته السرية توقف كل من ينتقد النظام، الصحفيين والكتاب، حتى رجال الأعمال

ديان: ولا يتم تسويق إلا من يقف بجانب الرئيس، لقد خسر الكثير

بن جـوريون : أرى انك ما زلت على اتـصـال بـأصـدقـائك الـقـدامى فى الجيش موشـى، اسمع إن كان يتجه نحو الهاوية فكيف نفسر حصوله على ٩٣ ٪ من أصوات الناخبين

ديان: هذه نكته

بن جوريون: لا يوجد سوى مرشح واحد ما كانوا مضطرين إلى التصويت

ديان: أمر آخر. الآن مع الاطاحة بـ خروشوف هل تظن أن الروس سيستمرون بتقديم الدعم العسكرى له؟ لمن اضطهد الشيوعيين فى مصر منذ البداية؟ هذا مستحيل!

بن جوريون : أنت تنظر إلى الأمور من الناحية العسكرية هذا خطأ بريجينيف سيعطيه الأسلحة لأنه يمكن التعامل مع ناصر ليس مباشرة ربما عبر السوريين أو الفلسطينيين لو أرادت موسكو وأمكنها أن تشعل حربا هنا لمواجهة الأمريكيين فستفعل هذا، هكذا تحارب الدول العظمى بعضها.

ديان: إذا خططت هيئة أركاننا لكل الاحتمالات انس ناصر يا ديفيد، استمتع بتقاعدك استمتع بالحياة كما استمتع بها (بجوار تمثال أفروديت)

بن جوريون: يعرف الجميع كيف تستمتع بالحياه يا موشى (يشير إلى تمثال أفروديت) لكنك لا تفهم العرب وأنت تقلل من أهمية ناصر إنه الرجل الذى طرد البريطانيين من مصر الذى أمم القناة، الذى بنى سد أسوان لقد صوتوا له لأنهم يعبدونه، إنه بطلهم وهذا ينطبق على كل الدول العربية، سمعت أن مانديلا يعتبره أعظم زعيم فى أفريقيا، علينا أن نوسع أسواقنا فى جنوب أفريقيا، ماذا إذا حظى بالقوة هناك

ديان: هذا سخيف أنت تتمادى فى مخيلتك لن يحصل هذا أبدا فى هذا القرن يا ديفيد ، أنت أعظم زعيم فى إسرائيل، لكنك ترى الخطر فى كل مكان ترى الخطر حيث لا وجود له.

بن جوريون: ربما ينبغى أن تستعمل مخيلتك أكثر، إن ناصر خطر لأنه عقائدى يسعى إلى تحقيق أهدافه، يريد أن يوحد كل العرب، إن وجودنا أى دولة إسرائيل الصغيرة هى العائق الرئيسى أمامه إذ ما هى الخيارات أمامه، عليه أن يدمر دولة إسرائيل، طبعا بمفرده هو ضعيف، لكن ماذا إن نجح فى توحيد ٩٠

مليون عربى يحيطون بنا ضمن حرب الجهاد؟!

ديان: هذا إن نجح ! عندها يكون قد أصبح لدينا سلاحنا الرادع إن علماءنا يعملون عليه سنحظى بالقنبلة، أليس التمثال جميلا، ادخل سأريك آخر ما وجدته من التحف القيصرية. هذا غير رسمى طبعا (ضاحكا).

بن جوريون: تقصد غير قانونى الجميع يعرفون كيف تستمتع بالحياة ياموشى.

وليس من العسير أن نكتشف من تكنيك هذا الحوار منهجا فى كيفية الالتفاف حول شخصية عبد الناصر، فهو بعد أن يفرغ من اتهامه بالفشل والجهل بالسياسة الدولية والديكتاتورية، لا مانع عنده أن يتحدث عن أهمية الرجل ودوره فى طرد الإنجليز وتأميم القناة وبناء السد العالى وتوحيد العرب من أجل تدمير إسرائيل، وهى حقائق لا يمكن إنكارها باستثناء تدمير إسرائيل، فالواقع المعاصر لتاريخ ظهور الفيلم يؤكد أن عبد الناصر وقائد جيشه عبد الحكيم عامر ، لم يفلحا فى تدمير إسرائيل، وهو ما يراه الحوار أمرا طبيعيا بعد أن يمهد له بحكاية الماريشال عبد الحكيم عامر الذى لم ينجح بجيش قوامه ٨٠ ألفا من هزيمة حفنة من رجال القبائل اليمنية، فكيف له أن يهزم إسرائيل.

ولا تظهر الشخصية الإسرائيلية داخل فيلم القوادرى دون أن يكون خلفها تدبير لخدمتها على حساب شخص عبد الناصر، وبينما تؤكد الوثائق أن بن جوريون اعتمد على موشى ديان لتنفيذ قرارات عدوانية خطيرة موجهه ضد مصر، وضد جمال عبد الناصر وسياساته، وهى قرارات كانت تبادر بالعدوان بغير أى مبرر على سياسات مصرية ضد إسرائيل[١٤] يرى القوادرى غير ذلك فهو يبدل الصورة ويجعل العدوان الإسرائيلى فى كل مراحله التاريخية مجرد ردود أفعال منطقيه ولها مبرراتها، فالجنرال ديان يرفض فى أعقاب العدوان الثلاثى أن تقف إسرائيل مكتوفة الأيدى بينما العرب يقتلون ويجرحون اليهود كل يوم" وفى ذروة تداعيات هزيمة ٦٧ وتعرض الجبهة المصرية للضرب بالعمق، نجد الفيلم يختلق مشهدا للدفاع عن الجرائم التى ارتكبتها إسرائيل ضد الشعب المصرى دون أن يكون لهذا المشهد أى ضرورة درامية داخل مسيرة عبد الناصر إلا إذا كان من منطلق ذرع الوعى الزائف تجاه إسرائيل المسالمة تجاه عبد الناصر القاتل الحقيقى للأبرياء، ففى أعقاب مذبحة مدرسة بحر البقر نرى حوارا مع موشى ديان يذاع من خلال جهاز التليفزيون ولا هدف له سوى الدفاع عن إسرائيل المؤمنة بالمواثيق الدولية :

مذيع: أصابت إحدى قذائفكم مدرسة قتل فيها ٣٠ تلميذا ؟

ديان: بالرغم من اتفاق وقف إطلاق النار فإن الرئيس ناصر مازال يشن حربه، كلف ذلك إسرائيل أكثر من ٥٠٠ قتيل و٢٠٠٠جريح خمسهم من المدنيين، إن هجماتنا مركزة على أهداف إستراتيجية إن تم قتل تلاميذ مدرسة فالذنب ذنب السلطات المصرية لأنها عرضتهم لهذا الخطر.

المذيع: لماذا لا يزال جنودكم فى سيناء، يقول العرب إنه لا يحق لإسرائيل أن تحتل الأراضى المصرية، يطالبون أن تنفذوا قرار الأمم المتحدة، وتخلو كل المناطق المحتلة.

ديان : لو لم يطرد الرئيس ناصر قوات الأمم المتحدة ويقفل مضيق تيران لما اندلعت الحرب، إن جنودنا متمركزون على خطوط الهدنة، إن القرار الذى أشرت إليه يتضمن الاعتراف بدولة إسرائيل فى قمة الخرطوم، ولكن الدول العربية قررت ألا تعترف بدولة إسرائيل، إن حكومة دولة إسرائيل عرضت اتفاقية سلام على مصر بناء لقرارات الأمم المتحدة وما زال عرضنا مرفوضا.

والخلاصة أن المرحلة التالية لحرب ١٩٧٣ أعطت السينما حرية أكبر للحركة، ولكن لم تتوافر لها القدرة على التعامل بجدية مع حرب أكتوبر كحدث عسكرى عظيم، ونتج عن ذلك ظاهرة مؤسفة هى الإبداع المضاد لهذه الحرب بشكل مباشر أو غير مباشر، وفيه يصبح التعامل مع الصراع العربى – الإسرائيلى كهدف مقصود لذاته دون أن تكون هناك قضية تثار أو رأى يبدى أو حدث يجسد على مستوى هذا الصراع وأهمية مواجهته، من خلال فن نجح اليهود فى جعله سلاحا لمساندة كل مواقفهم وطموحاتهم.

الهوامش

١) د. على شلش : " اليهود والماسون فى مصر " الزهراء للإعلام العربى ١٩٨٦ – صفحة ١٦٤
٢) د. درية شرف الدين : " السينما والسياسة فى مصر ١٩٦١ – ١٩٨١ " دار الشروق – ١٩٩١ صفحة ١٩٨.
٣) د. درية شرف الدين : "المرجع السابق" ١٩٧
٤) د. درية شرف الدين : "المرجع السابق" ١٩٧
٥) إبراهيم العريس : " سينما الإنسان " سلسلة الفن السابع منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما – دمشق ٢..٣ صفحة ١٣٤.
٦) د. درية شرف الدين : " المرجع السابق " ١٩٨.
٧) سامى السلامونى : مجلة الكواكب ٤/ ١١/ ١٩٨٣.
٨) الأمير أباظة : سعد الدين وهبة " ناقد سينمائيا" الهيئة العامة لقصور الثقافة. صفحة، ٩.
٩) أحمد رأفت بهجت : جريدة "أخبار النجوم" دار أخبار اليوم.
١٠) أحمد رأفت بهجت : جريدة "أخبار النجوم" دار أخبار اليوم٢١/ ٢/ ١٩٩٨.
١١) نشرة جمعية الفيلم : ندوة عن فيلم "فتاه من إسرائيل". العدد ١١٤٩ ـ ١١ مارس ٢٠٠٠
١٢) حوار. جريدة الحياة اللندنية ٢ مارس ٢٠٠٠.
١٣) د. أحمد شوقى عبد الفتاح " مجلة الفنون " الاتحاد العام للنقابات الفنية.
١٤) أنس مصطفى كامل "الرأسمالية اليهودية فى مصر" ميريت للنشر والمعلومات ١٩٩٩ من صفحة ٢٣٣ – ٢٣٨.



لقطة من فيلم «اعدام ميت»



لقطة من فيلم «اعدام ميت»



لقطة من فيلم «اعدام ميت»



لقطة من فيلم «اسكندرية ليه»



لقطة من فيلم «الصعود للهاوية»



لقطة من فيلم «الصعود للهاوية»

الفصل الثانى عشر
الزمن بين الحنين والغضب

شهدت السينما المصرية بامتداد العقد الأول من القرن الحادى والعشرين، شتى صور الإنتاج السينمائى وهو يتفاعل برؤى تكاد تكون متشابه مع الشخصية اليهودية وقضية الصرا ع العربى الإسرائيلى، أحيانا من خلال أفلام الهواة والإنتاج المستقل الروائى والتسجيلى ، وفى أغلب الأحيان من خلال الإنتاج التجارى التقليدى، فى إطار إمكانات مادية متفاوتة تبدأ ربما ببضعة ألآف من الجنيهات لأحد أفلام الهواة "رجال لا تعرف المستحيل" عام ٢٠٠١ ، وتتصاعد إلى رقم لم يسبق أن وصلت إليه ميزانية أى فيلم مصرى من قبل وهو مبلغ ٤٠ مليون جنيه مصرى، الذى استحوذ عليه إنتاج فيلم " ليلة البيبى دول " عام ٢٠٠٨.

يظهر هذا الإنتاج فى ظل ظروف وملابساتغير عادية، فتداعيات إتفاقية كامب ديفيد بدأت تتوالى بشكل غير معهود على المستويين المحلى والعالمى، وفى أعقابها ثم بصورة أكثر كثافة وخاصة خلال السنوات الأخيرة الماضية صدور عدد ضخم من الكتب التى ألفها كتّاب يهود من أصول مصرية، ونشرت الصحف الإسرائيلية والغربية عديداً من اللقاءات مع يهود مصريين، وأصدرت مراكز الأبحاث الإسرائيلية والغربية عشرات الأبحاث عن يهود مصر، وتكاد هذه المراجع - رغم اختلاف صيغها ومبانيها - تدور حول محور واحد ثابت لايتغير هو: الترحيل/ النفى/ الطرد/ التهجير الإجبارى لليهود من

مصر فى خمسينيات وستينيات القرن العشرين، مخلفين وراءهم «آثارهم» و«ممتلكاتهم» و«ثرواتهم» فى رحلة (خروج بلا عودة).[١]

ولم تتوقف تلك التداعيات على اليهود أو من تحول منهم الى المسيحية أو الإسلام بل انتقل صداها إلى كثير من المصريين من أصحاب الديانات الأخرى أو ممن امتزجت الشخصية اليهودية بنسيجهم العائلى، وفى جميع الأحوال كان للسينما دورها فى مواكبة رؤياهم أو السير الذاتية لذويهم أو أقربائهم من اليهود، وعموما يمكن رصد تفاعلاتها سواء فى الأفلام التسجيلية او الروائية .

مؤثرات أدبية

كان من نتائج البدء فى ترجمة مؤلفات أدبية لبعض اليهود الذين خرجوا من مصر خلال فترات سياسية متعاقبة، والترويج لها بين الجمهورالمصرى والعربى من خلال مؤتمرات صحفية وندوات شارك فيها مثقفين من أعمار واتجاهات مختلفة، بزوغ وجهات نظر سعى بعضها إلى الربط بين ما يطرح فى تلك المؤلفات من مواقف وأفكار حول التواجد اليهودى فى مصر وما قدمته السينما المصرية حول نفس الموضوع.

من تلك المؤلفات تأتى رواية «الرجل ذو البدلة الشركسكين البيضاء– وقائع خروج أسرة يهودية من مصر» التى ارتبطت ترجمتها بحملة إعلامية غير عادية، وحضور مؤلفتها «لوسيت لنيادو» حفل التوقيع الذى عقدته إحدى المكتبات القاهرية بمناسبة صدور الطبعة العربية، وفيها تسرد سيرة حياة أسرتها اليهودية التى تنتمى للطبقة الوسطى المصرية من الأربعينيات وحتى هجرتها فى بداية الستينيات من خلال تفاصيل إنسانية تدفع القارئ إلى التعاطف رغم تجاهلها للملابسات السياسية التى فرضتها الصهيونية وأدت إلى ما أطلقوا عليه الخروج الثانى ، " فالكاتبة أغفلت الكثير من الحقائق التاريخية، فلا يوجد أى إشارة للحركة الصهيونية وما حدث فى مصر بسببها، كما أنها تتحدث بإعجاب شديد عن وجود جنود الاحتلال فى مصر.ولم تشر اطلاقا لمقاومة المصريين ضد الاحتلال، وتحدثت أيضا عن نشأة إسرائيل وكأنها حدث طبيعى وجزء من أمور الحياة، لذا فالكتاب تاريخ اجتماعى ناقص "[٢].

ومع ذلك جاء هذا التاريخ الإجتماعى الناقص ليتحالف مع جهل كثير من أجيالنا الشابه لملامحه الحقيقية ،فى ظل توجهات ثقافية وسياسية متخبطة وضبابية، وندرة فى أعمالنا السينمائية التى اقتصرت على القليل من الأفلام الجادة، مما جعل البعض يجد فى

روايةمثل " الرجل ذو البدلة الشركسكين البيضاء " تعويض التقصير ارتكبناه، ووسيلة للمقارنة بين أحداثها وشخصياتها وما قدمته السينما المصرية عن الشخصية اليهودية ، والنتيجة بالنسبة للبعض هو أنه "إذا كانت معلوماتك عن اليهود المصريين الذين عاشوا فى مصر حتى نهاية الخمسينات وبداية ستينات القرن الماضى تنحصر فيما صورته الأقلام السينمائية المصرية القديمة عن (كوهين) البخيل او (سارة) الفتاة اللعوب أو طريقة الكلام ونبرة الصوت التى أصبحت مميزة لشخصية اليهودى.. .فعليك بقراءة هذه السيرة الذاتية: "الرجل ذو البدلة البيضاء الشركسكين" وقائع خروج أسرة يهودية من مصر، فبعد أن تقرأ هذا الكتاب ستكتشف أن شخصية اليهودى ليست بهذه الصورة الكوميدية التى صورتها لنا سينما (ناصر) أو إعلام الثورة.. ستكتشف أنهم أناس من لحم ودم مختلفى الطباع والأمزجة ودرجة التدين وليسوا جميعا على هذه الصورة النمطية السينمائية الساخرة!!"[٣].

إننا فى مواجهة آراء تتلمس وقائع حقيقية ولكنها تتجاهل الوجه الآخر من الصورة، وهنا يأتى دور السينما المصرية بعد أن تخلصت من بعض التابوهات الرقابية وخاصة بعد ثورة ٢٥ يناير، عليها الآن ان تهتم بأجيال تسعى للمعرفة ولكنها تحتاج إلى من يأخذ بيدها، ولتكن البداية فى احتضان السينما لمؤلفات كاتبنا الكبير إحسان عبد القدوس التيتناولت المجتمع اليهودى فى مصر من الأربعينيات وحتى منتصف الثمانينات ، وتعتبر بمثابة وثائق من التاريخ الاجتماعى والسياسيليهود الطبقة الوسطى فى مصر إبان تلك الفترة، فهو يقدم رؤية مصرية خالصة لأديب مصرى تعمقت بالخبرة والمعايشة، ليس فقط فى الواقع اليهودى للمجتمع اليهودى المصرى، وفى مفردات التقاليد والطقوس الدينية اليهودية، بل فى أعماق التكوين النفسى للشخصية اليهودية، لتصل إلى تحديد ثاقب الرؤية لكوامن ومحركات ودوافع هذه الشخصية فى علاقتها بواقعها اليهودى من ناحية، وبالواقع الإنسانى المحيط بها من ناحية أخرى[٤] فالسينما المصرية لم تقدم من تلك المؤلفات حتى الآن سوى فيلم "أنا حرة" لصلاح أبو سيف، بينما هناك خمسة أعمال أخرى لم يتم التعامل معها رغم أهميتها وهى : " بعيدا عن الأرض " ١٩٥١، " أين صديقتى اليهودية"، " أضيئوا الأنوار حتى نخدع السمك "، " لن أتكلم ولن أنسى " (ضمن المجموعة القصصية "الهزيمة كان اسمها فاطمة ")، " كانت صعبة ومغرورة " ١٩٨٥، بالإضافة إلى رواية " لا تتركنى هنا وحدى " التى كتبت قبل توقيع معاهدة السلام مع إسرائيل بعدة أشهر ونشرت بعدهافى نفس العام ١٩٧٩ .

وجوه من السينما التسجيلية

سلطة بلدى

وليس هناك من وسيلة يمكن بواسطتها لهذا الجيل من الشباب المصرى أن يدرك معنى أن يقدم خلال هذا العقد من القرن الواحد والعشرين فيلما مصريا تسجيليا طويلا عن شخصية يهودية، فالمسألة لم تكن مجرد أن اليهود كانوا يعاملون معاملة الأعداء، باعتبارهم عنوانا لكل ماصنعته إسرائيل والصهيونية لفلسطين والعالم العربى، ولكن لأنه لم تكن تخامر أكثر الناس تفاؤلا أية فكرة عن تحطيم هذا التابو المستمر منذ الأربعينيات، جاء فيلما مثل " سلطة بلدى " ٢٠٠٧سيناريو وإخراج نادية كامل بمثابة اختراق لكل المحرمات النفسية قبل الرقابية. ورغم محدودية الجماهير المصرية التى شاهدته، حقق نجاحات فى مهرجانات عالمية عديدة منها : لوكارنو فى سويسرا، الشرق الأوسط فى دبى، مهرجان الأفلام العربية بسان فرانسيسكو، مهرجان سينما إيست مدينة نيويورك، المهرجان الدولى للسينما التسجيلية أمستردام ، بومباى السينمائى الدولى، مهرجان الفيلم التسجيلى العاشر فى سلوفينيا، مهرجان السينما التسجيلية فى ميونيخ ألمانيا، بالإضافة لعروضه فى العالم العربى وأوروبا ومعظم الجامعات الأمريكية.

ويصور الفيلم وهو إنتاج مصرى- فرنسى - سويسرى تفاصيل حقيقية من يوميات عائلة مخرجته نادية كامل، لا سيما مسيرة والدتها الكاتبة اليسارية المصرية اليهودية الأصل " مارى إيلى روزينتال " التى اعتنقت المسيحية أثناء الحرب العالمية الثانية وتحولت للإسلام بعد زواجها من الكاتب والمناضل اليسارى سعد كامل لتعرف باسم" نائلة كامل ". وبعد رحلة كفاح طويلة مع السياسة والصحافة والأعباء الأسرية تشعر بالحنين تجاه صديقة طفولتها ابنة عمتها " سارينا " التى غادرت مع أمها وأخيها الأكبر إلى فلسطين عام ١٩٤٦ نتيجة ضغوط من الأخ صاحب الميول الصهيونية، ولكن كيف تترجم " نائلة " الحنين إلى فعل فى خضم شعارات تناهض التطبيع مع إسرائيل، واصطفاف دينى ينعكس على مواقف ابنتها الكبرى وأفراد أسرة زوجها، ومع ذلك تنجح فى تحقيق أمنيتها بمساعدة زوجها وابنتها الصغرى (مخرجة الفيلم) وصديقة أمريكية مقيمة فى القدس وأخرى فلسطينية مقيمة فى رام الله.

لم يكن لفيلم " سلطة بلدى "أن يحقق أى نجاح لولا عدة عناصر نادرا ما تجتمع لفيلم مصرى سواء كان تسجيليا أو روائيا ، أهمها موضوع من وحى سيرة ذاتية لها ملامحها الخاصة، سيناريو بالغ الذكاء والحرفية، إمكانات إنتاجية ضخمة لا تبدو واضحة للعيان فى ظل بساطة وسلاسة تميز بها تنقل الكاميرا مع الشخصية الرئيسية للفيلم منشقته عادية فى حى الدقى بالقاهرة إلى إيطاليا وإسرائيل والضفة الغربية، وأخيرابطولة استثنائية لشخصية امرأة حقيقية تجاوزت سن السبعين وهى " نائلة كامل "، امرأة تملك ملامح تمزج بين بقايا جمال اخاذ وطيبة وحنان لا تخطأهما عين، مثقفة تحمل عليكاهلها تاريخ كفاح سياسى وصحفى طويل، قدرة على التواصل مع الآخرين أيا كانت معتقداتهم أو ميولهم السياسية، تعبر عن نفسها بلغة عربية يشوبها لكنة أجنبية محببة، ست بيت ماهرة، زوجة مطيعة، أم متفهمة، جدة عطوفة وحنونة، تملك حسا فنيا يجعلها تغنى – بمجرد وصولها إلى تل أبيب – أغنية بالفرنسة كان عمها " سولومون " يغنيها لها وهى طفلة (كلمينى عن الحب يا مارى إنت كل حياتى.. عيونك الجميلة تلمع مثل النجوم تتلألأ.. قولى لى إننى لا أحلم قولى لى إنك كلك لى) فى مشهد يضع الشخصيات والمكان فى فورة من الأحاسيس الجياشة التى تحتض كل من" نائلة " المصرية وابنة عمها "سارينا" الإسرائيلية.

والواقع أن من يتفق أو يختلف مع فيلم " سلطة بلدى " عليه أن يدرك أن كاتبته ومخرجته تتحدث عن وقائع عاشتها أسرتها وكانت هى جزء منها، ومن حقها أن تحدد رؤيتها لسياقها طالما تتفق مع المعطيات التاريخية وليس رغبة منها فى تكييف الوقائع مع رؤاها الشخصية،فهى تقدم قصة محورها الرئيسى شخصية أمها " نائلة "، ولكنها لا تفعل ذلك إلا لخلق علاقة بين الشتات اليهودى والشتات الفلسطينى باعتبارهما وجهان لعملة واحدة.

أن دليل " نادية كامل " وراء خلق تلك العلاقة هو تشابه ماحدث لجدها من أمها " ايلى " وما يحدث الآن لابن شقيقتها الطفل الذى لم يتجاوز العاشرة " نبيل "، (أن الجد والد "نائلة" المولود فى مصر " إيلى روزينتال " كان أبوه وأمه مهاجرين من تركيا وأوديسا إلى مصر، لم يحمل الجنسية المصرية ولكن وثيقة سفر تماما كحفيد " نائلة " النصف فلسطينى المولود فى مصر والذى يحمل وثيقة سفر، بل إن والدى " نائلة " الإيطالية المسيحية " لياندرا " واليهودى" إيلى " هاجرا إلى إيطاليا عام ١٩٦٥ وماتا هناك، أن مصير " نبيل " فى البقاء بلا جنسية مثل جده اليهودى ووالده وجده لأبيه يمثل الظلم الذى

يقع من قبل جميع الدول (وليس مصر وحدها) ضد الأفراد والعائلات بلا عقاب ") [٥].

نادية : جدى إيليا لماذا رحل عن مصر ؟

الخال بيترو :ترك مصر لأن كان من سوء حظه أنه عاش فى وقت عانى فيه الخواجات (الترجمة العربية لكلمة أجنبى الإنجليزية)، وكان يعتبر خواجه مع أنه كان بدون جنسية، وكان يعانى فى مصر خصوصا فى ظل وطنية عبدالناصر، وكان يعتبر الخواجات مجرد شوائب من بقايا الاستعمار الإنجليزى والفرنسى ولذلك قام بتطبيق عدد من الإجراءات المؤذية تجاه جالية الخوجات " التى كان رد فعلها الطبيعى هو الرحيل

إن " نادية كامل " تستخدم تعبيرات خالها " بيترو " - أثناء زيارتها له فى إيطاليا بصحبة والديها وشقيقتها وابنها " نبيل "-كوسيلة للوصول إلى ما يمكن أن يطلق عليه اضطهاد " ناصر " للأجانب واليهود من خلال جدها " الأجنبى - اليهودى الأصل"، بل وتطرح سؤالها عليه فى غياب أبيها السياسى المخضرم حتى لا تثير أى تحفظ على أطروحات الخال فى حال رفض الأب لها أو إحراجه فى حالة عدم رده عليها !، وتحديدا عند هجومه على " ناصر " باعتباره المسئول عن خروج الأجانب واليهود من مصر، وهى نغمة سنجدها تتردد فى معظم الأفلام التى سنتعرض لها فى هذا الفصل، رغم أن الوقائع تؤكد أن مسؤولية ذلك الخروج يقع على عاتق اليهود والأجانب أنفسهم ، فخروجهم لم يرتبط بفترة زمنية واحدة (مقاومة الاستعمار الإنجليزى والحروب مع إسرائيل)، ولم يكن نزوة طارئة لحاكم مصرى كان ومازال مكروها من دول الغرب، أن حرص كثير من الأجانب على رفض الجنسية المصريه والاحتماء بالجنسيات الأوربية للاستفادة من الامتيازات الاستعمارية سهل تهجير الكثير منهم، يضاف إلى ذلك انقرارات التمصير والتعريب وإجراءات التأميم كان لها تداعياتها على المصريين والأجانب على حد سواء، ومع ذلك بقى فى مصر مجموعات من مختلف الجنسيات والأديان، وشخصية جد " نادية كامل " رغم أنه ولد فى مصر ويقدمه الفيلم باعتبارة كهربائى شارك فى مشاريع لإضاءة محافظات مصر (بنها)، كان مثله مثل الكثير من اليهود الفقراء الذين رفضوا التجنيس بالجنسية المصرية، لأن أصولهم أو ثقافاتهم أو ثروتهم لم تؤهلهم للحصول على جنسيات أوروبية ففضلوا "البقاء «دون جنسية» حتى يستفيدوا من قواعد (الحماية الأجنبية للأقليات) التى استخدمتها الإمبريالية الغربية كمبرر لاستمرار الهيمنة على الدول التى بدأت تسعى للتحرر من ربقة الاستعمار التقليدى "[٦].

لذلك فما حدث للجد "روزينتال" لا يمكن مقارنته بواقع الطفل الفلسطينى "نبيل"، فالأول لا تنتمى جذوره إلى البلد الذى ولد فيه ورغم ذلك رفض جنسيته، بينما الفلسطينى نزع والده من أرضه ولم يتح له رفاهية التجنس او عدم التجنس بجنسية وطنه، لذلك كان غريبا أن تظهر عمة " نبيل " بعد رحلته لإيطاليا لتتحدث عن أحلام أبن شقيقها فى جنسية يرفض حكام بلد الأم المصرية منحها له، بينما تعلن بأسلوب ساخر – لا يتفق مع النغمة العامة للفيلم –نقمتها عليجهة غير محدد الاسم أو العنوان : "المشكلة أن فى بلد بيسموها فلسطين، يسموها عزرائيل، يسموها ملوخية مش مهم، المهم إن فى كان ناس عايشه كمواطنين فيه وعندها ذكريات وعندها حقوق وأراضى وعايزة تعيش فى البلد ده، لازم يكون فى نوع من المساواة والعدل "، وهى معانى كان ينبغى وضعها فى الاعتبار قبل زيارة المخرجة وعائلتها إلى إسرائيل.

قبل نهاية رحلة الجدة " نائلة " وعائلاتها إلى إيطاليا، تقدم الكاتبة المخرجة مشهدين لا أعتقد أن مغزى تتابعهما كان خافيا عليها، إلا إذا كان تصويرهما تم بمحض الصدفة، وهذا أمر غير مطروح، فى المشهد الأول يتجول الطفل نبيل مع خالته المخرجة فى سوق بالمدينة، يشد انتباهه رأس خنزير مطهى فى فاترينة محل للمأكولات، تقرر الخالة شراءها له، فينصرف حاملا لفافة الرأس وهو فى ذروة سعادته، فى المشهد الثانى بمقر إقامة العائلة، يقدم الطفل الرأس لجدته فتأخذها وعلى ملامحها ابتسامة عريضه واستعداد لتجهيز وجبة شهية لأسرتها الصغيرة بطلتها رأس الخنزير!

نحن هنا فى حالة تمرد على تقاليد الطعام المفروضة على المسلمين واليهود على حد سواء، فالإسلام حرم فى قرآنه لحم الخنزير، واليهودى لا يأكل إلا لحم الحيوانات ذات الأربع بشرط أن يكون لها ظلف مشقوق وليس لها أسنان، والخنزير له أسنان(٧) إذن لماذا هذا التمرد وماذا تسعى المخرجة من ورائه؟ هل للتأكيد على أن أسرتها تحررت من التابوهات الدينية اليهودية والإسلامية، بعد أن أصبحت تجرى فى عروقها دماء كافة الأديان السماوية فى حالة " كوزموبوليتانية " نادرة المثال.؟ أم يأتى هذا التمرد للتمهيد لتمرد آخر على التابوهات السياسية وخاصة المتعلقة بإسرائيل ؟

يرى مفكرنا الفلسطينى الأصل " جوزيف مسعد "إن صراع الفيلم هو فى حقيقة الأمر صراع " نادية كامل " لإقناع والدتها ووالدها بزيارة إسرائيل، إنها تحرض على الوضع بأكمله والذى يتم تقديمه لنا على أنه مأساة الأم، ولكن نادية هى من يدفع أمها (وأباها)، هى من يتحدث بالنيابة عن أمها وتجسد دوافعها ومخاوفها طوال الفيلم، إن " سلطة بلدى"

يوثق بدون قصد للأسلوب الذى تقوم فيه "الابنة المخرجة " باقتياد " نائلة " ببطء على طريق الذهاب إلى إسرائيل، تسألها " نادية " بشكل مباشر (قولى يا أمى، أليس لك أقارب فى إسرائيل ؟ كيف حدث أن بقيتى خمسون عاما دون رؤيتهم ؟)، فترد الأم (الحق أننى لم أفكر كثيرا فى الأمر) وتضيف (لقد بدأت مقاطعة إسرائيل من قبل كل العرب وأنا كنت قد أعتنقت القومية العربية والموقف المصرى العام، أعلم بالطبع أنهم غير مسئولين عن السياسة الإسرائيلية، ولكن كان هناك شعور أنهم من فعلوا ذلك، لقد غادروا مصر وذهبوا إلى هذا المكان بالذات) بل إن نائلة تعلن (هؤلاء الأقارب لم أفكر فى زيارتهم كل هذا الوقت لأكثر من خمسين عاما (قطع مونتاج) ثم أردت رؤيتهم خاصة وأنى أتصور أنه لم يكن من الصحيح أن أقطع صلتى العائلية بهم لمجرد أنهم فى إسرائيل[٨].

عموما فيلم " سلطة بلدى "هام ويحتاج إلى أكثر من هذا الحيز لتقييمه ، لذا نكتفى فى هذه الفقرة بالإشارة إلى دلالة مساهمة عدة شركات أجنبية فى إنتاجه، أهمها الشركة الفرنسية Les Films d, Ici france الذى تأتى مشاركتها فى سياق اهتمامها بالموضوعات التى تبرز الوجه الإنسانى للشخصية اليهودية فى ظل أوضاع إنسانية متباينة تبدأ بعوالم هوليوود المبهرة وتنتهى بفظائع الهولوكست، ولم يكن مفاجئا لنا أن نجد فى قوائمها أفلاما مثل : " موسيقى للأفلام : برنارد هيرمان "١٩٩٢" العزف على الكمان فى روتشيلد " ١٩٩٦ " باخ فى أوشيفيتز " ١٩٩٩وهى تركز على شخصيات حقيقية يهودية يصاحبها أينما كانت حالة من العبقرية فى الفن وخاصة الموسيقى، وهنا ربما تصبح شخصية "نائلة كامل " نموذجا إنسانيا يكشف للعالم التقلبات التى تعرض لها اليهود فى القرن الماضى وكيف استمروا محافظين على إنسانيتهم ونقائهم فى ظل أى عقائد وسياسات فرضتها الظروف عليهم.

راعى الأمل

ووفق اللمواد المنشورة فى الصحافة المصرية يبدو أن " سلطة بلدى " أصبح مرجعا لمشاريع سينمائية أخرى، فقد طالعتنا فى عام ٢٠١٠ بموضوعات وأخبار عن فيلم تسجيلى يرصد مسيرة كفاح المناضل اليسارى الراحل يوسف درويش بعنوان "يوسف درويش.. راعى الأمل " إخرجه عمرو بيومى ووكتب له السيناريو الصحفى "سيد محمود". ويضم لقاءات مصورة أجراها فريق العمل مع " يوسف درويش "قبل عام من رحيله عام ٢٠٠٦ ، وتسجيلات نادرة عن نشأته فى أسرة مصرية يهودية من طائفة اليهود القرائين وحصوله على ليسانس الحقوق من فرنسا سنة ١٩٣٤وإشهار إسلامه فى عام ١٩٤٧ ،

ودوره فى معاداة الحركة الصهيونية ورفضه استيطان اليهود فى فلسطين.، كما يضم حوارات مع أكثر من ٢٠ قيادة يسارية من مرافقيه فى مراحل العمل السياسى المختلفة، وشهادات من ابنته الناشطة الحقوقية «نولا درويش» وحفيدته الممثلة المعروفة" بسمة ".

المهم أن الفيلم كما تشير صحيفة روز اليوسف فى أعداد متتالية تكفل بإنتاجه شركة مصرية اشتهرت بأنتاج الأفلام والمسلسلات الروائية، بعد أن توقف العمل فيه لمدة خمسة سنوات لأسباب إنتاجية، وهو ما يعنى أنه كان مواكب الفيلم " سلطة بلدى " ولكنه لم يحظى بدعم خارجى مثله سواء عن رغبة من أصحابه أو لرفض الجهات الخارجية المساهمة فى إنتاجه، ونرجح الاحتمال الثانى لعدة أسباب منها أن " سلطة بلدى "تحدث عن صهاينة ولكنه لم يرفع أى شعارات مناهضة لهم، ولم يركز كثيرا على النشاط الشيوعى لبطلته وزوجها، بل إنه يختلق مشهدا يضع فيه الزوج " سعد كامل " صاحب التاريخ النضالى الطويل مع اليسار المصرى فى موقف يدعو للاستخفاف من قناعاته عندما يعلق أحد أقارب زوجته أثناء زيارته لتل أبيب" كنت أعتقد أنه لم يعد هناك شيوعيون فى العالم " فتأتى إجابة سعد كامل: " لا يوجد شيوعيون كما تقول ولكن هناك روح الشيوعية، انا روح الشيوعية "فيرد عليه قريب الزوجه مجاملا : "كلنا شيوعيون نظريا ولكن ليس عمليا" ! يضاف إلى ذلك أن فيلم" يوسف درويش.. راعى الأمل "يبدو وكأنه ريبورتاج يعتمد على حوارات ولقاءات مع أقاربه وبعض الشخصيات اليسارية المعروفة، بينما تخطى " سلطة بلدى " تلك الملامح التقليدية بمزج أحداثه التسجيلية بشخصيات من أصول أمريكية وإيطالية وإسرائيلية وفلسطينية فى إطار يشبه الى حد ماالدراما – التسجيلية المليئة بالتفاصيل الإنسانية وبعناصر لا تخلو من الإمتاع والتشويق.

مصريون فى الظل

ولم يكن الإنتاج المشترك أو المحلى هو الوحيد على ساحة الأفلام التسجيلية، فقد ظهر نوع آخر يتحدد مساره الفكرى والإنتاجى فى إطار مشروعات تخرج للتدريب الصحفى عبر الإنترنت تقيمها جهات دولية مانحة مثل المركز الدولى للصحفيين ICFJ فى الصحافة الاستقصائية بواشنطون، الذى ركز نشاطه خلالالأعوام الأخيرة على إعداد بحوث وتقارير وأفلام يشارك فيها مجموعة صحفيين من بلدان مختلفة من ضمن إهدافها تغطية قضايا حساسة تتعلق بالنزاعات الدينية وتتجاوز الحواجز الإقليمية(٩).

فى هذا الإطار أعدت وأخرجت وقدمت " إيرينى معوض "المعدة بإحدى القنوات الفضائية المصرية تحقيقا فيلميا بعنوان "مصريون فى الظل .Egyptians in the Shadow"،

أشارت فيه إلى الظروف الصعبة التى تعرض لها أبناء الطائفة اليهودية فى مصر مع بدء الصراع العربى الإسرائيلى والحروب المتتالية فى إطار حوار مع فتاة مصرية من أصل يهودى، تحكى – فى الظل – دون أن تكشف ملامحها، عن جدتها اليهودية التى قررت عدم الهجرة والانصهار فى المجتمع المصرى، لم تستخدم الفتاه كراوية لأحداث لم تعايشها وإنما انحصر دورها على بلورة نتائج ماحدث لجدتها وأمثالها، وهو ما يشكل ملامح حاضرها، فى بداية الفيلم تقول: "الناس بتخاف تقول جدى يهودى، ولو قلت إن أمى يهودية وإن أنا يهودية سينظر إليك... " ومن هذه الفقرة تنطلق معدة ومقدمة الفيلم فى تقديم عرض مدعم بلقاءات مع مواطنين عاديين ورجال فكر ودين وسياسة وأمن بالإضافة إلى صور ثابتة ومتحركة ترصد ماكانت عليه حياة المجتمع اليهودى وأنشطته الاجتماعية والرياضية والفنية، والمنشئات اليهودية الشهيرة والمعابد المنتشرة فى أحياء القاهرة ثم لقطات تعكس تداعيات ما بعد قيام إسرائيل من حروب وهجرات يهودية، وما تخللها من أحداث عنف وإرهاب وتجسس وتهريب متفجرات وأسلحة، وأخيرا لقطات لحارة اليهود التى ما زالت منازلها المتهالكة تحتفظ أبوابها بالنجمة السداسية الشهيرة ، وبداخلها نسوة مازلن يتذكرن جيرانهن اليهود بكل خير، ويمزج بعضهن بين وقائع متضاربة، ولكنها تؤكد أن " ناصر " تسبب فى معاناة شديدة ليهود مصر، فتقول احداهن : " عبد الناصر، ده بقى يخليهم يسيبوا الأكل على البوتاجاز، ويطلعهم من الشقق فورا على طول، باعوا البيوت برخص التراب، احسن بيت يتباع بألفين جنيه وثلاثة آلاف جنيه، خدوهم غدر " ولكنها تستدرك قائلة : " كان فى واحد هنا فى ثالث دور عنده تسجيل بيكلم إسرائيل " فتستفسر المذيعة: "كان جاسوس؟" آه كان خارق الحيطة وحاطط برواز وراه لاسلكى، ده بقى اللى هيج الدنيا عندنا هنا فى البيت "

ورغم أن فيلم "مصريون فى الظل " .Egyptians in the Shadow حاول التقليل من قيمة آراء الجماهير المصرية من التواجد اليهودى فى مصر، فإنه من ناحية أخرى حاول التوازن فى عرض الآراء المختلفة لرجال الفكر والدين والسياسة وخاصة تجاه ناصر وثورة يوليو ليصل بنا فى النهاية إلى أن من حاول البقاء من اليهود فى مصر والانخراط فى المجتمع الذى بدأت نظرته فى ظل الصراعات والحروب المتتالية تتحول من التسامح إلى الشك والارتياب والتخوين وأحيانا العنف، كان عليه أن يقدم تنازلات مجحفة فى مقدمتها التوارى وراء دين آخر، وهو ما تبلوره الفتاة اليهودية فى نهاية الفيلم بقولها: " قليل دلوقت تلاقى واحدة يهودية فضلت يهودية، كلهم لإما بقوا مسيحيين لإما مسلمين، ولادهم خدوا

دين الأب وده طبيعى، لكن اليهود مش بيقتنعوا بالورق، يعنى أنتى لو اتولدت يهودية حتموتى يهودية.

نهاية تذكرنا ببعض مؤلفات إحسان عبد القدوس السابق الإشارة إليها، ربما الاختلاف الوحيد هو أن الفيلم يدعونا بين فقراته إلى التفرقة بين الصهيونية واليهودية كديانة، بينما استطاع إحسان بعد معايشته الحميمة لليهود أن يكتشف مع قيام إسرائيل ما يدعوه إلى التحول فى تفكيره السياسى، وهو التحول الذى تبلور لديه فى القناعة " بتأكيد سيطرة الصهيونية على كل يهود العالم.. كل يهودى صهيونى "(١٠).

عن يهود مصر

وفى منتصف عام ٢٠١٢ أنتهى المخرج الشاب " أمير رمسيس " من إخراج الفيلم الوثائقى" عن يهود مصر " (٥٢ ق)، فالفيلم كما قال رمسيس لوكالة الأنباء الألمانية (د. ب. ا) "يرصد جوانب من حياة مواطنين مصريين ينتمون للطائفة اليهودية فى النصف الأول من القرن العشرين وحتى خروجهم الكبير بعد حرب ١٩٥٦ المعروفة بالعدوان الثلاثى". وأوضح أن الفيلم "محاولة لرصد التغير فى هوية المجتمع المصرى من مجتمع ملىء بالتسامح وقبول الآخر فى النصف الأول من القرن العشرين، وكيف تحول تدريجيا عن طريق خلط المفاهيم الدينية بالسياسة إلى مجتمع يلفظ هذا الآخر من داخله".

وتابع أنه يرصد فى الفيلم الكثير من الوقائع والمواقف الرسمية والشعبية والدينية فى السياقين المجتمعى والسياسى، بينها دور القصر والبوليس السياسى فى مقاومة تيار اليسار الوطنى الذى كان ينتمى إليه العديد من المثقفين اليهود المناهضين للصهيونية. يستعرض الفيلم --على لسان عدد من اليهود المصريين حكاياتهم عن سنوات إقامتهم فى مصر وعلاقاتهم بجيرانهم وزملاء العمل والدراسة وكيف تغيرت الأوضاع سريعا إلى النقيض بعد الحروب بين مصر وإسرائيل، مركزا على حقبة صعود جماعة الإخوان المسلمين ثم حقبة حكم الرئيس الراحل جمال عبد الناصر اللتين يعتبرهما الكثيرين النهاية الحقيقية لوجود اليهود فى مصر.

يركز الفيلم – كما يقول فى حواره –على مصر فى أربعينات القرن الماضى التى كانت السمة الرئيسية للبلاد فيها تحمل طابعا "كوزموبوليتانيا" تتناغم فيه عشرات الجنسيات ومختلف الديانات دون أزمات مجتمعية مقارنة بما أصبح الوضع عليه بعد ذلك وصولا إلى الألفية الجديدة وكيف تحول يهود مصر فى نظر الكثير من المصريين من أبناء للوطن الى أعداء له.

وربما أهم ما يلفت النظر فى تجربة " أمير رمسيس " أنه يتعامل معها بدون دوافع شخصية مثل " نادية كامل " أو " بسمة "، ويبدو أنه كتب الفيلم كمشروع يعكس قناعاته التى سبق أن طرحها بشكل غير مباشر فى فيلمه الكوميدى " ورقة شفرة" ٢٠٠٧وفيه يتعامل مع اليهود وتاريخ اضطهادهم فى بابل، ولكن فى إطار لا يستوعبه – كما سنرى فى سطور تاليه–إلا المتفرج المدرب على الرسائل المفخخه التى يسعى البعض توصيلها للمشاهد. وهذا أمر طبيعى من أحد تلاميذ الراحل يوسف شاهين !!

إسكندرية – نيويورك

يوحى لنا يوسف شاهين عندما ينهى فيلمه الأول من سيرته الذاتية " إسكندرية ليه " ١٩٧٩ بمشهد لتمثال الحرية وهو يبتسم بخبث مع أصوات غناء الحاخامات اليهود القادمين إلى ميناء نيويورك، بأنه انتقل من دائرة الحوار والتعايش مع اليهود فى مصر (علاقته بعائلة سوريل) إلى دائرة النزا ع والصرا ع مع المتعصبين اليهود فى أمريكا .

لكن من يشاهد " إسكندرية – نيويورك " ٢٠٠٤ سيشعر أن نهاية" إسكندرية ليه " كانت خادعة ، هدفها خلق حالة توازن مع الجرعة الزائدة والمفاجئة فى مناصرته لليهود داخل الفيلم ,فقد تصاعد موقفه المشدوه بكل ما هو يهودى، وظل الحلم الأمريكى كما يقول من خلال شخصية " يحيى " يراوده بعد عودته من أمريكا لسنوات طويلة، وأن تساؤلاته حول جدوى الإعجاب بأمريكا بدأت بعد العدوان الثلاثى على مصر وأثناء إعداده لفيلم "باب الحديد" مع كاتب السيناريو "عبد الحى أديب" :

يحيى : شفت الأمريكان لسه فيهم أمل يعنى لما جينا للجد أديهم وقفوا معانا إحنا ووقفوا إسرائيل وإنجلترا وفرنسا عند حدهم

أديب : أنت بتخرف تقول إيه، اللى وقف الحرب الإنذار الروسى مش الإنذار الأمريكى، أمريكا حتفضل ملخبطاك، أحسم موقفك يايحيى يا منتمى لهنا لإما لسه بتحلم بأمريكا

يحيى : هو فيه تناقض بين ده وده ؟

أديب : آه فيه، أمريكا استعمار أوسخ ميت مره من الاستعمار القديم، وبكره أفكرك لو فيه حد حيقطم ظهر البلد دى حيكون أمريكا

وينطلق " شاهين " من هذا المشهد بتوجيه طعنات موجعة لأسس المجتمع الأمريكى القائمة بالنسبة له على القسوة والعنف والعنصرية ولا يستثنى منها –– كما سنرى –– سوى اليهود !!!، ثم ينهى فيلمه ببطله " يحيى" وسط شوارع نيويورك المزدحمة يرافقه من خارج الكادر أغنية يقول مطلعها :

موال الغربة صبح سكين، والناس مساكين

نيويورك بتقتل أى حنين والفرح بيخرج منها حزين

نيويورك نيويورك بتقتل أى حنين

ويصبح التساؤل لماذا تم ترحيل فترة دراسة يوسف شاهين فى أمريكا إلى الجزء الرابع من سيرته الذاتية الذى ظهر بعدربع قرن من الجزء الأول رغم أن التسلسل الطبيعى كان يفرض عليه التعامل مع تلك الفترة فى الجزء الثانى " حدوته مصرية " ١٩٨٢ أو على أكثر تقدير فى الجزء الثالث " إسكندرية كمان وكمان " ١٩٩٠ ؟يبدو أن شاهين رغم نرجسيته المفرطة والتى تبرز بشكل مرضى فى " إسكندرية – نيويورك " كان ينتظر لحسم موقفه تجاه سيرته الأمريكية إشارات خارجية تأتيه من الجهة المسئولة عن تمويل معظم أفلامه الأخيرة وهى فرنسا ، والدليل أن كل أفلامه التى رفعت راية العداء لأمريكا :الآخر " ١٩٩٩ (وفيه تهبط مليونيرة أمريكية إلى مصر من أجل الاحتيال للحصول على أراضى مشروع مجمع الأديان الذى اقترح السادات إقامته فى سيناء بعد اتفاقيات السلام مع إسرائيل)، " ١١ سبتمبر " ٢٠٠٢ ، " إسكندرية — نيويورك " ٢٠٠٤–– كانت من الإنتاج المشترك مع فرنسا بل وتعد أفلاما فرنسة قبل أن تكون مصرية، جميعها ظهر متوازيا مع المعارضة الفرنسية المعلنة للإستراتيجة الأمريكية فى التعامل مع أوروبا عقب التدخل الأمريكى لمناصرة المسلمين فى البلقان فى نهاية التسعينيات من القرن العشرين ,ثم تداعيات أحداث١١ سبتمبر ٢٠٠١واعتبار الولايات المتحدة نفسها فى حربها على الإرهاب، القطب العالمى الوحيد القادر على إدارة شؤون الكرة الأرضية فى مفهوم العولمة .

ومع ذلك لم تسعف شاهى نالسنوات القليلة التى قضاها فى أمريكا وتحديدا فى معهد باسادينا بكاليفورنيا على أن توفر له أحداثا لفيلمه تعتمد على وقائع أو تداعيات أو حتى أحلام تصب فيسيرته الحقيقية بعد ان استهلكها جميعها فى الأجزاء الثلاثة السابقة ، ولم يعد أمامه سوى إضافة أحداث وشخصيات رئيسية من وحى خياله، وأن يختار لبطولة فيلمه راقص باليه شابا يلعب دورى "يحيى" وابنه "إسكندر" الذى ليس له وجود على مستوى الواقع، ليصبح وسيلتة لحشو أحداث الفيلم بالمشاهد الموسيقية واستعراضات الباليه المأخوذ بعضها من ريبورتوار دار الأبرا المصرية.

الفيلم بأكمله يحكى قصة خيالية عن أهم راقص باليه فى المسارح الأمريكية "إسكندر"، يحضر برفقة أمه "جينجر" مهرجان تكريم المخرج المصرى المشهور "يحيى" فى نيويورك، وبعد افتتاح المهرجان بفيلم " باب الحديد "والندوة الناجحة التى أقيمت على شرف المخرج، تصرح الأم لابنها ولصديقها القديم " يحيى " بأنهما أب وابن، المخرج العربى يفرح بابنه

من صديقته التى أحبها أيام الدراسة بالمعهد من ٥٠ سنة، ثم عاود اللقاء بها بعد ربع قرن فكان أبنه غير الشرعى، والابن يصطدم بذهول وإحباط بأن يكون أباه عربياً، قادم من بلادتعيش فى الخيام ويركب سكانها المتخلفين الجمال، وكنتيجة حتمية لما يبثه الإعلام الأمريكى بعد أحداث سبتمبر من مشاعر الكراهية ضد العرب والمسلمين، يأتى المشهد الأخير بين الأب وابنه ليؤكد صعوبة التواصل بين الأثنين رغم أن كليهما يمارس الفن ويحترفه، مع كلمات إنشائية يرددها الأب الغاضب من قسوة الابن وعنصريته: "الفرق اللى بينك وبين جينجر (الأم) هو الفرق بين أفلام هوليوود فى الأربعينات وأفلام اليومين دول، الفرق بين شياكة فريد أستير وغلاظة أستالونى، الفرق بين السلالم البيضه اللى نازلة عليها نجمه من السما ووراها أوروكسترا ومزيكا، تحس أنك عايش فى الجنه، والحيوانية بتاعة أفلام الأكشن والسوبرمان الأمريكانى اللى ما فيش حد بيغلبه!".

بين طيات هذه القصة يعرض شاهين ثلة من القيم والمعانى التى ربما يتفق معها الكثيرين مثل :التفريق بين اليهودية والصهيونية، والتسامح بين الأجناس فى مصر الكوزموبوليتانية، والسامية كعنصر مشترك بين العرب واليهود، ولكن هذا لا يعنى أننا مطالبون بالاستسلام للأطر التى قدمها كبراهين عليها، لأنها كانت تعتمد على كثير من عناصر التحايل والالتفاف، فهو يستنكر فى بداية الفيلم رفض شركات التوزيع الامريكية التعامل مع أفلامه لأنها تناصر عبد الناصر والعرب، وعندما يعبر " يحيى " عن إستيائه من هذا الموقف لواحد من مدراء تلك الشركات باعتباره يهوديا من أصدقائه القدامى يأتيه الرد"انت عارف قد إيه بقدرك، بس انت عارف اللى بيشتغل فى المهنة أغلبهم من اليهود ودول ما بيحبوش لا العرب ولا عبد الناصر، أنا يهودى بس مش صهيونى، لكن لو حطتنى مكان الاختيار، تشجيع عبد الناصر والعرب ولا إسرائيل طبعا حفضل إسرائيل" وهى إجابة تلتقى فى الواقع مع مواقف شاهين نفسه من العرب وعبد الناصر كما طرحها فى فيلمى "إسكندريه ليه" و"إسكندرية كمان وكمان" وفى أفلام أخرى خارج إطار سيرته الذاتية، مما يعنى أن علينا عدم التحامل على الصهاينة، لأن هناك مواقف ثابتة يتخذها العقلاء من أى جنس ودين !!

ويعود شاهين ليستكمل أطروحاته عندما يجعل "يحيى" يتصادم معه صحفى صهيونى أثناء مؤتمره الصحفى فى مهرجان نيويورك:

الصحفى: انت مصرى ومصر ماضية معاهدة سلام مع إسرائيل ليه بقى بتحشر نفسك فى كل معارك العرب؟

يحيى: المصريين عرب

الصحفى : والعرب ساميين يعنى زى اليهود، يعنى كان ممكن حضرتك تكون عديللى أو يمكن أمى !!

يحيى : معلش انا حعديللك التطاول ده، عشان حاجه أهم منك، والأهم منك أن أقدم لكم ثلاثة من زمايلى كانو بيدرسوا معايا فى كلية فكتوريا فى الإسكندرية وإحنا صغيريين، إحنا ماتقبلناش من ٥٠ سنة، جم النهاردة علشان يقابلونى معاكوا، أزميريان مسيحى أرثوذكسى أرمنى ، محمد على نيازى طبعا مسلم، وصديقى فريدى ندا، على فكره اخته كانت أول حب ليه وطبعا كانت يهودية زيه، كنت عايز أتجوزها لكن أهلى رفضوا مش عشان هى يهودية لكن كان عشان عمرى ١٢ سنه، كان عندنا فى الإسكندرية ٣٠٠ ألف يهودى وناس من أكتر من ١٢ جنسية، كنا كلنا عايشيين مع بعض، ولما كنا بنقابل بنت حلوه ماكناش بنسألها بتصلى إزاى (للصحفى) يمكن حضرتك تسأل أمك !!!

إن صورة شاهين المتسامح أو يحيى الناطق بمثل وقيم العرب والمصريين، المعارض للصهيونية، هى قناع سياسى مموهفنيا ,ليس ضد الصهيونية، بل ضد من سلب اليهود حقهم فى الحياة داخل مصر رغم أنهم ساميون مثل العرب، وعاشوا فى وئام بين جيرانهم المسلمين والمسيحيين،كما يشكلون ثقلا عدديا فيظل تدليس يخلط مابين العدد الحقيقى لليهود فى مصر والذى لم يتجاوز قبل قيام إسرائيل ال٧٠ ألفا وبين العدد الملتبس الذى يقدمه الفيلم ويخلط فيه ما بين اليهود والأجانب وبين الطوائف اليهودية التى يشكل فيها الشرقيين الناطقيين بالعربية جزءا ضئيلا منها، كما يتجاهل الحقيقة التى تؤكد أن رحيل اليهود المصريين بين أعوام ١٩٥٤، ١٩٥٧ وهى الأعوام التى هاجر خلالها أكبر عدد منهم،يقع فى الأساس على إسرائيل والصهيونية خاصة بعد فضيحة لافون ١٩٥٤ والعدوان الثلاثى (إنجلترا – فرنسا – إسرائيل) على مصر١٩٥٦ الذى قلل " يحيى – شاهين "من قبل من سلبياته فى ظل قناعة صديقه المسلم بأن " استعمار أمريكا أوسخ ميت مرة من الاستعمار القديم "، مكتفيا بالاتهامات الجاهزة التى تحمل عبد الناصر والعرب كل شىء!.

كل هذا يأتى تمهيدا لما هو أهم، وهو تأكيده من خلال أحداث وشخصيات فيلمه أن حياته الفنية فى أمريكا كانت موقوفة على الشخصيات اليهودية التى عايشها أثناء فترة دراسته وعايشها ابنه (الأمريكى – المصرى) أثناء صعوده الفنى على مسارح الباليه فى نيويورك ، ثم عودته بعد ٥٠ عاما ليلتقى بآخرين من أمثال مدير مهرجان نيويورك الذى لا

يكتفى بعرض أفلامه فى نيويورك، وإنما أيضا فى ١٧ جامعة فى أنحاء الولايات المتحدة بوصفه واحدا من أهم مخرجى العالم .

جينجر : ده من أهم مخرجين العالم كله

إسكندر : ولو برضه عربى، أنا اتولدت أمريكانى، وعشت عيشة أبويا أمريكانى (زوج الأم الذى قام بتربيته)، وأستاذى يهودى وكل اللى بيشتغلوا فى الفن والشو بيزنيس يهود

جينجر : وفين المشكله ؟ ما أديك شفت يحيى بيتعامل إزاى مع اليهود، وله أصحاب عايشين هنا بيحبوه ويحترموه

وكيفما اتجه الناقد فى تحليله لهذه الجمل الحوارية فى إطار أحداث الفيلم سيجد نفسه وجها لوجه امام شخصيات تنتمى لعالم الفن الأمريكى الذى يهيمن عليه اليهود وهى تتغزل فى عبقرية وإبداع ونجاح وجرأة "يحيى" ، ففى معهد باسادينا تحتضنه أستاذته "Shanewise"(ماجدة الخطيب) دون كل الطلبه لأنه الأكثر موهبة ووعيا وقوة شخصية وقدرة على الحديث بأربعة لغات، وعندما يعتقد أفراد دفعته أن رسوبهم أصبح حتميا بعد رفض " يحيى " حضور عميد المعهد لبروفة كان يجريها فى إحدى صالات المعهد، وإذعان العميد لرغبته فى صمت وسط غضب وخوف الجميع ،يأتى حفل التخرج ليفاجأ الجميع بالعميد وقد تحولت ملامحه العبوسة تحت لحيته وأنفه الضخم !! إلى ملامع بشوشة ترتسم عليها علامات الوعى برسالته التعليمية واحترامه لخصوصية الفنان فى لحظات إبداعه، أنه يخص " يحيى " من بين كل طلاب المعهد بتقديم شهادة الدبلوم له ، حيث انه الوحيد الذى حقق تفوقا عظيما فى جميع المواد لإول مرة فى تاريخ المعهد!!: "لو كان عليه كنت أتمنى أسلمك شهادة دكتوراه، تستاهل أكتر من كده، ولما ترجع مصر وتكلم أهلك عنى قول لهم إن فى أستاذ ليه رغم جنونى كان بيقدرنى قوى ويتمنالى كل الخير وماتنساش تسلم لى على أبو الهول " !!

وكان "يحيى" مؤثرا فى كل من عايشهم داخل المعهد،فسنجد أيضا " بونى "زميلته المقربة من جينجر تتذكره بعد مرور ٥٠ عاما على تخرجه عندما تخبر " اسكندر " وعلى ملامحها ابتسامة مليئة بالشجن، وخلفها الشمعدان اليهودى ذو الفروع السبعة (المينوراه) وعلى صدرها تتدلى نجمة داوود : " يا شيخ رجعتنى ٥٠ سنه لورا، بس تعرف الواد يحيى ده كان أمه دعياله، طول عمره محظوظ، بالرغم المشاكل اللى كانت عنده، إنما كان عمال يطلع يطلع يطلع، فى نفس الوقت كنت أنا وأمك بنتدهول وبندوق الذل "

وعندما يستنكف " إسكندر " سخرية " يحيى " منه ومن تاريخ أمريكا مع الشعوب وهو القادم من بلاد متخلفة ولا يمكن مقارنتها بعظمة وقوة أمريكا ، نجد مدربه اليهودى الذى خلق منه نجما فى عالم الباليه يتصدى له بعنف وقد تملكته ثورة من الغضب :

أستاذ الباليه : انت راجل متحضر أنت ؟ ابن راجل إسكندرانى ؟ مش ممكن، اسكندرية كافافيس و... ,و....... و......، نيويورك نفسها كانت تتمنى تكون على مستوى اسكندرية، فى الثقافة والحب والتسامح، أنت عارف أن أنا يهودى، عشت فى بولند أيام ما كان اليهود مضطهدين فى أوروبا، كان اليهود فى مصر وفى الإسكندرية بالذات عايشين فى منتهى الأمان، أنا أخويا عاش هناك ومات واندفن هناك، ومئات من أصدقائه المصريين مشيوا فى جنازته، دى آخر مرة تشوف وشى فيها لغاية ماربنا يخدنى ويريحنى من العجرفة بتاعتكم دى

إسكندر : (يناديه)

الأستاذ : ما تتكلمش معايا خالص، لو لسه فى كلام يبقى تروح تتفرج على أفلام يحيى يمكن تعرفه أكتر وصدقنى انت الكسبان !!

وهكذا تنحصر قيم التحضر والإنسانية وعدم التمييز بين البشر والإخلاص فى أداء الرسالة على اليهود دون غيرهم ,ويتحول مايمكن أن نسميهم (الأغيار الأمريكان !!) إلى نماذج مليئة بالسلبيات السلوكية والمهنية ، حتى " إسكندر " الذى يكتسب نبوغه الفنى من أبيه " يحيى " يبدو أنه تشرب سلوكه من أمه ومن الحياة فى رعاية زوجها ، فالأم رغم مقارنات " يحيى " التى جعلتها تمثل رومانسيات هوليوود خلال الأربعينيات، كانت تبدو من منظورالمخرج شاهين فتاة جامحة، يتسرب اليسلوكياتها الكثير من نواحى الضعف فتتحول من زميلة وحبيبة ل " يحيى " وخريجة من نفس معهده بدرجة جيد، إلى فتاة ليل تستأجر بالساعة، أما زوجها الأمريكى الذى انتشلها من مهنة الدعارة فقد تركها لتقضى ليلة مع يحيى عندما يأتى بعد ربع قرن إلى أمريكا، يكون من نتيجيها حملها لابنها "إسكندر "، ومن الغريب أن شاهين يصر على تثبيت " صليب خشبى " و" صورة للسيد المسيح " فوق فراشها فيشقة الزوجية، وهى إشارة لها دلالات مختلفة وعادةماينتهجها المخرجون اليهود فى أفلامهم ,ولم تكن متوقعة منه !!!

ليلة البيبى دول

تصور الإعلامى الكبير "عماد الدين أديب" أن تجربته الإنتاجية لفيلم "ليلة البيبى دول" ٢٠٠٨من خلال شركته " جود نيوز " سوف تخطو بالسينما المصرية خطوات بل قفزات واسعة

إلى العالمية، فالميزانية تجاوزت الأربعين مليون جنيه مصرى، وهى أكبر تكلفة لفيلم سينمائى مصرى حتى تاريخه ، والعناصر الفنية المصرية تم تطعيمها بعناصر غربية فى مجالات عدة مثل : المنتج المنفذ، مدير التصوير، الخدع والجرافيك، المكياج، التسجيلات الصوتيه ، والأهم من كل ذلك أن الأفكار المطروحة فى الفيلم حاولت أن تحتضن من خلال " ليلة " واحدة كافة القضايا والأحداث العربية خلال ما يقرب من أربعين عاما بداية من هزيمة ١٩٦٧ وحتى نهاية عام ٢٠٠٧ ، فى إطار محاولة مستميته لتجاوز أكبر عائق يحول دون قبول الفيلم وتوزيعه عالميا والمتمثل فى الثقل اليهودى المهيمن على الفنون والميديا العالمية.

ولكن يبدو أن النرجسية التى سطحت الأفكار فى" إسكندرية – نيويورك " ، كادت أن تنسف هى الأخرى فيلم " ليلة البيبى دول " من أساسه، فمحاولة منتجه فى أن يجعل الفيلم من إنتاج وتأليف وإخراج " آل أديب " (قصة وسيناريو عبد الحى أديب، وإخراج عادل أديب، وتقديم عمرو أديب) دفع الفيلم إلى أعماق سحيقة من المباشرة والإنشائية نتيجة عدم الوعى بأهمية التخصص عند التعامل مع القضايا السياسية الشائكة من خلال مايسمى بـ"الكوميديا القاتمة" والتى لم يبرع فى تقديمها حتى الآن على المستوى المحلى سوى الثلاثى كاتب السيناريو " وحيد حامد " والمخرج "شريف عرفة" مع أداء ملتزم للفنان الكبير " عادل إمام " فى سلسلة أفلامهم معا والتى بدأت بفيلم "اللعب مع الكبار" ، بينما حققت نجاحاتها العالمية من خلال مخرجين من أمثال البريطانى "ليندساى أندرسون" والأمريكى " مايك نيكولز "، والإيطالى " روبرتو بينينى " وغيرهم.

كما أن أطروحات "ليلة البيبى دول" من الصعب قبولها كقضايا مسلم بها فى ظل التفافها حول المواقف والأحداث السياسية برؤية دعائية تكتسى رداء وطنيا صارخا ،أنها تعتبر مجرد الهجوم بصوت عال على إسرائيل والسياسة الأمريكية فى الشرق الأوسط هو الطريق الوطنى الأمثل إلى بوابة ملكية تخفى وراءها كل الشخصيات اليهودية —وتحتل مكان الصدارة فى الفيلم -- وهى تحلق حول كل ما هو إنسانى ونبيل، ترفع رايات السلام والتسامح بينما يتصارع العرب والمسلمون إما مع رغباتهم الجنسية وواقعهم المزرى المليء بالأغانى والشعارات الفارغة (أنا بكره إسرائيل)، أو مع الغرب فى حروب لا يبدو أن لها نهاية !!

يبدأ الفيلم فى نيويورك نهاية عام٢٠٠٧حيث ينجح خبير السياحى المصرى حسام "محمود عبد العزيز " من علاج إصابته بالعقم، وتتويجا لشفائه يشترى قميص نوم " بيبى دول "ليهديه لزوجته سميحة " سلاف فواخرجى " بعد رجوعه إلى مصر بصحبة وفد سياحى تشرف عليه

شركته لقضاء ليلة رأس السنة، تتقدمه سيدة الأعمال اليهودية الأمريكية سارة إبراهام شرودر " ليلى علوى " رئيسة جمعية هدفها دعم الصداقة والسلام بين شعوب العالم من خلال المؤتمرات والأبحاث الميدانية فى وقت يتنامى فيه كما ترى الشعور ضد السلام وزيادة حجم الإرهاب ، وفى مصر يكتشف حسام تصرف زوجته فى شقتها لصديقة لها، ويصبح اللقاء المرتقب بينهما مع ازدحام الفنادق تحوطه العقبات من كل جانب، وبينما كان يلهث فى أنحاء القاهرة فى محاولة للعثور على أى مكان تستخدم فيه زوجته "البيبى دول"! كان الإرهابى المصرى العالمى عوضين الأسيوطى "نور الشريف" يحاول بكافة الطرق أغتيال أعضاء الوفد الأمريكى بعد أن فشل فى تفجير سيارة الوفد بعد قيامها من مطار القاهرة فى طريقها الى الفندق بسبب تعطل (ريموت) التفجير !! ولكن قبل أن يتخلص منه الأمن المصرى بقيادة اللواء محسن أبو النجا " محمود حميدة " نراه يعيش أسعد لحظات حياته الدموية والمضطربة مع ذكريات متفرقة مع حبيبة طفولته جارته اليهودية ليلى كورى "غادة عبد الرازق" التى تركت مصر مع عائلتها فى أعقاب حرب ٦٧ ثم عادل يلتقى بها بعد سنوات طويلة وقد أصبحت إعلامية وناشطة سياسية تناصر العرب فى قضاياهم بل وتموت من أجلها

بالتأكيد لا نستطيع تجاوز حكاية " البيبى دول " وما يصاحبها من مواقف غارقة فى هزليتها، فهى المدخل الحقيقى لكشف التناقض القائم بين اهتمامات " حسام " الجنسية ومواقف ضيفته الأمريكية اليهودية "سارة" التى لم تكن وجها إيجابيا من وجوه المعارضة الفعالة ضد قوى الحرب والظلم والقهر السياسى والبطش العسكرى والعنصرية ، بل كانت كذلك تملك حجة المواجهة باللغة العربية الفصحى التى ورثت إتقانها عن جدها أستاذ اللغات الشرقية فى جامعة برلين أيام الحكم النازى، وهو ما يدفع حسام إلى التعليق (هذا شىء جميل لسان وعقل وموزه) فتبادره بالسؤال (تقصد إيه بموزه ؟) :

حسام : موزه يعنى امرأة جميلة، امرأة حلوه وليست موزه يعنى بنانه

سارة : (بجدية بعد إن فهمت مايقصد) الموزه دى درست القرآن والسنة والشريعة ؟ !!

وتأتى إجابة " ساره " صادمة بحيث تدفع " حسام " إلى مجاراتها بجدية أكبر، فهو فى مواجهة امرأة تملك خبرات حياتية وثقافية وسياسية تجعلها غير قادرة على مزج الجد بالهزل أو الاستخفاف بالأمور، وبينما كان هو يتوسل ليلة مع زوجته بالبيبى دول ربما تمنحه وهوفى منتصف العمر الفرصة لإنجاب طفل، عاشت هى حياتها تجتر مأساة طفولة أمها التى لم تفارقها رغم مرور السنين وهى تحكى جريمة مقتل جدتها أمام عينيها فى معسكر الهولوكست.

سارة :اللى حصل لأمى وجدتى وغيرهم، ولد جوايا عدم استقرار، جوايا خوف كبيره من بكره من المجهول، كابوس كبير نفسى اخلص منه، عشان كده لازم اضع حد للخوف ده وهو ده سبب وجودى هنا

حسام : انت عارفه إن فى ملايين الأمهات فى فلسطين والعراق ولبنان، والنهارده وإحنا فى مطلع الألفية الثالثة عندهم نفس الخوف اللى كان عند ولدتك

سارة: بس هتلر مش حيتكرر تانى

حسام : لكن حيفضل الظلم والقهر والجبروت، حيفضل الديكتاتور، لكن الأسماء هيه اللى حتتغير

سارة : عشان كده أنا بحلم إن كل انسان عايش فى اى مكان فى العالم مايعشى الرعب اللى شافته أمى !!!

وتتكرر حوارات سارة الطويلة حول معاناة عائلتها فى الهولوكست، بل ويقرن بعضها بمشاهد تصور بشاعات الهولكوست، وتفاصيل ماحدث فى معسكر ترزين فى تشيكوسلوفاكى المئات من اليهود ولجدتها وأمها وهى طفلة، تصاحبها معلومات مكتوبه عن ملايين اليهود الذين ماتوا فى تلك المعسكرات ، وهى أمور كررتها من قبل السينما الأوربية والأمريكية فى مئات الأفلام التى سعت إإلى جعل التعامل مع الهولوكست وسيلة إما للتكفير عن الذنب أو لتكثيف الرؤية الدعائية المساندة لإسرائيل باعتبارها الدولة التى تحتضن يهود العالم وفى مقدمتهم ضحايا الهولوكست، وهو أمر جعل البعض يتسائل : "هل يجدر بالقائمين على الفيلم طرح كل هذا التفهم لحال اليهود رغبة ربما فى تسويق الفيلم عالمياً وهى الضريبة التى يجدر بأى عربى تقديمها كى يسمح له الغرب بالدخول فى منافسات عالمية؟ وهل هو حرى بنا أن نضع معاناتهم التى لم يكن للعرب والمسلمين أدنى مسؤولية حيالها، هل يجدر وضعها فى سلة واحدة مع معاناتنا التى أذاقونا حسراتها على مدار السنين؟ إذ برغم تطرق الفيلم لرفض الوعى الجمعى العربى لإسرائيل لكثرة ما سببته من مآس طالت الشعوب كافة وهو ما تجلى فى تسببها بأصغر الخسائر كما أكبرها كفقدان كثيرين لمعيليهم ولقدرتهم على الإنجاب جراء مشاركتهم فى الحروب العربية الإسرائيلية، إلا أن ذلك لا يكاد يذكر أمام المساحة الواسعة التى تركها الفيلم لليهود كى يترافعوا عن معاناتهم "[١١].

لم يكتف أصحاب "ليلة البيبى دول" بأن يكون لهم أحقية السبق فى تقديم "الهولوكست" على شاشة السينما المصرية – وربما العربية – بل سعوا إلى خلق معادل يهودى آخر

يستمد ملامحه من الواقع للتأكيد على أن شخصية مثل " ساره إبراهام " لم تكن مجرد استثناء فى مسيرة اليهود مع السلام وحرية الشعوب ، بل هى امتداد لكثير غيرها ، وفى سبيل ذلك لم يجد الفيلم سوى الاقتباس بتصرف!! من مسيرة شخصية حقيقية هى "ريتشل كورى" ناشطة السلام اليهودية الأمريكية التى كانت فى العشرينات من عمرها عندما جاءت الى قطاع غزةلتعلن تضامنها مع الفلسطينيين وتدعم حقهم فى الحرية والحياة بسلام فدهستها جرافة إسرائيلية كانت تهم بهدم بيت فلسطينى فى حى السلام بمدينة رفح الفلسطينية جنوب قطاع غزة عام ٢٠٠٣، ومنذ هذا التاريخ تحولت إلى أيقونة فلسطينية تستحق التكريم بل والتخليد

تحولت شخصية الأمريكية "ريتشيل كورى" فى "ليلة البيبى دول" إلى "ليلى كورى" وهى أيضا يهودية ولكن مصرية المولد ، عاشت طفولتها مع عائلتها بإحدى عمارات شارع عماد الدين الشهيرة، يصاحبها جو من التسامح والعطاء مع الجيرا نمن غير اليهود، مما خلق بينها وبين ابن الجيران عوضين حالة من الحب العميق رغم عدم تجاوزهما سن العاشرة ، حتى تأتى حرب ٦٧، لتبرز عائلة حبيبها عن حقد وكراهية لليهود كانت صادمة للطفلة الصغيرة وحبيبها الذى طاردته التحذيرات سواء من الأم (كام مرة قلت لك ما تلعبش معاهم) أو الجد (خليهم يغوروا من هنا، أبوك مات بسببهم سنة ٦٧)، وتخرج العائلة من مصر مصحوبة باللعنات، ولكن تبقى صورة اليهودية الصغيرة راسخة كذكرى لاتنسى فى وجدان وفكر حبيب طفولتها المصرى المسلم، حتى يلتقيا مصادفة بعد ما يقرب من أربعين عاما فى مدينة بغداد بعد غزوها من الجيش الأمريكى! هو كمراسل صحفى لإحدى الوكالات الأوربية وهى كمراسلة تليفزيونية تحمل الجنسية الأمريكية

عوضين : عنية بتحاول تشبع من جمالك، بعد السنين اللى اتحرموا منك، أنا نسيت أسألك انت بتشتغلى إيه؟

ليلى : "بتكلم عربى كويس، شغالونى فى محطة (تليفزيونية) بأمريكا، بغطى الشرق الأوسط كله، غزو الكويت، تحرير جنوب لبنان، دلوقت جحيم العراق" ، "ولو ما كناش اتقابلنا كنت دلوقت سافرت مع حركة السلام العالمية اللى بيحتجوا فيها على بناء السور اللى حيمنع الفلسطينيين من إقامة دولتهم، إيه ياعوضين مش متخيل واحدة زيى يكون ليها موقف" ؟ "

عوضين : لا ما كنتش متصور السنين اللى فاتت أثرت فيك أد كده

ليلى: عوضين انا تربية الفجالة وشبرا، انت نسيت ولا إيه؟ أى نعم خدت الجنسية الأمريكية ولكن فضلت مصرية عمرى منساها أبدا

عوضين : أنا طول عمرى بحلم انك تكونى شريكة حياتى، ياله نتجوز دلوقت !!!

ليلى : بس أنا مسسافره وجايه كمان شهر، نتجوز صحيح ؟ كنت باحلم أن اللى بينا يكون كده، حنتجوز فين ؟ !!

عوضين : إعمللى كل اللى انت عاوزاه بس مش أكتر من شهر !!

ولكن بينما كان عوضين فى انتظارعودتها لإتمام الزواج تأتيه " روز "مصورة برنامجها التليفزيونى لتخبره أن دبابة إسرائيلية دهستها أثناء تسجيلها احتجاج نشطاء السلام العالمى مع الفلسطنيين ضد سور الفصل العنصرى بعد حوار تتداعى صورته قبل موتها وهى تجريه مع ضابط إسرائيلى

ليلى : أنا مش حمشى من هنا، انت اسمك إيه ؟

الضابط الإسرائيلى : ملازم أول دان

ليلى : عندك زوجة، عندك خطيبة، تقدر فى يوم من الأيام ان دبابة زى ده تدوس على أطفالك عشان بيدافعوا عن بلادهم، طب القائد بتاعك ضميره غاب، إنت ضميرك راح فين، الإنسان هو ضمير الله على الأرض

حكاية "ليلى" تأتى من خلال تداعيات متفرقة لعوضين تنقذه من واقعه المرير بعد أن طحنته حروب ومشاكل منطقته الملتهبة، وحولته بعد تخرجه من الجامعة من مراسل صحفى لإحدى الوكالات العالمية يغطى الحروب العربية إلى إرهابى عالمى يسعى للانتقام من الأمريكيين بعد أن اعتقلوه وأذلوه فى سجن أبو غريب أثناء تغطيته لأحداث العراق، يمهد لظهورها لأول مرة على الشاشة فى إطار مقطوعة موسيقية على البيانو والكمان فى أحد فنادق بغداد الكبرى، تتداعى صورتها لعوضين وسط هالة من الضوء الساطع وهى تبدو كالملائكة فى ملامحها وملابسها البيضاء، تحاصرها مشاهد لأحداث عنف متفرقة يعايشها العراق بعد غزو الجيش الأمريكى ، ولكن سرعان ما تختفى من مخيلة عوضين، لتعاود الظهور مع تداعى آخر وفيه يتلمسها وهو لا يصدق أن الحلم الجميل الذى يتخيله منذ خروجها من مصر عام ٦٧ هو واقع ملموس يستشعره بعينيه ويده، حيث يلتقيان لأول مرة فى ببغداد! لقاء رغم أنه يثير تساؤل وهو كيف عرفها وعرفته بعد مايقرب من أربعين عاما على افتراقهما وهما أطفال ؟ ومع ذلك يتحالف الإخراج والتصوير والمونتاج على تجسيده بنجاح كأحد المشاهد الرئيسة فى الفيلم !المهم أننا لو حاولنا تتبع مسيرة كل من الحبيبين " ليلى " و" عوضين " لرأينا أنها تتشابه فى المعطيات ولكنها تختلف فى النتائج، فالفتاة اليهودية تعرضت فى طفولتها للاضطهاد من العرب قبل أن تطردمع عائلتها من

مصر، ولكنها عندما كبرت لم تحاول التربص بالعرب بل ناصرتهم فى قضاياهم وماتت من أجلها، مما يوحى أن مجتمعها اليهودى كان يؤمن أن الحياة الإنسانية لابد لها من قدر من نكران الذات – وهو ما يحدث أيضا مع سارة إبراهام – إن أردنا لها أن تحقق شيئا ذا قيمة، لا أن تكون عبث لا معنى له، أو فوضى يحاول كل فرد فيها تحقيق ثأره الخاص من مضطهديه ، كما يحدث مع حبيبها العربى عوضين، فهو لم يحاول الثأر من الأمريكيين وهم ينتهكون حرمة وكرامة ملايين العراقيين ، وإنما نراه يتربص بهم بل ويحاول الفتك بالمدنيين الأبرياء منهم فى المراكب السياحية وحافلات الركاب بعد أن ذاق هو طعم الاضطهاد والإهانه فى سجن أبو غريب ، وهنا هل جاءت تسميته الغربية وهو البرجوازى المولود فى حى بوسط مدينة القاهرة ب " عوضين الأسيوطى " دلالة على معنى العوض والثأر كما هو شائع فى صعيد مصر وعاصمته أسيوط ؟ !!

أطروحات " ليلة البيبى دول " ملتوية وخطيرة، والحمد لله أنها طرحت فى إطار سينما مضطربة وثرثارة، فرفضها كل من فى الداخل والخارج! وكانت الخسارة مجرد ٤٠ مليون جنيه !!!!

الكوزموبوليتانية..وصدى يعقوبيان

الكوزموبوليتانية التى أصبحت أخيرا مثار اهتمام الفنون والآداب المصرية ما زالت تعانى غموضا فيما يتعلق بمعناها، هل هى تعدد الثقافات فى المجتمع الواحد ليصبح الشخص الكوزموبوليتانى هو متعدد اللغات والثقافات المتمسك بتقاليده وموروثاته ؟ أم هى رؤية متكاملة يسعى الغرب من خلالها إلى فرض أساليب حياته بعد أن يجعلها تعبر الحدود إلى أماكن استأصلت منها ثقافات المنشأ حول الحياة التقليدية والتمركز حول العائلة والوطن والدين، ليحل محلها حياة مختلطة ثقافياً تتجسد فيها مختلف الأفكار والتقاليد والعقائد الغربية ومايصاحبها من ابتكارات فنية وفكرية واقتصادية[١٢].

يبدو أن الواضح الوحيد بالنسبة لنا هو أن " الكوزموبوليتانية "استلهمت وساهمت أيضاً فى تأجيج – ذلك الحنين العاطفى المتنامى بين مختلف طوائف الشعب المصرى تجاه عصر الملكية/الليبرالية المصرية بكل ما فيه من منجزات حقيقية أو وهمية، وبكل ما جاد به من حلول لمشاكل معاصرة حقيقية أيضاً أو وهمية[١٣]. ومن جهة أخرى أصبح "الحنين" لمصر الكوزموبوليتانية هو الحنين لعصر " اليهود " وربما بديلا لكلمة "التطبيع" بعد أن أصبحت بالنسبة للبعض كلمة مشبوهة وليست ذات معنى !

المهم أن " الكوزموبوليتانية " فى مصر أصبحت أخيرا مصدرا لموضوعات كثير من الأعمال الفنية التى جسدت أجواء وشخصيات فى أماكن شهدت ماقبل ثورة يوليو التحاما

بين الأجانب والمتمصرين واحتواء بعض فئات المجتمع المصرى فى مناطق محددة من القاهرة والإسكندرية ، بحيث أصبح من المتعارف عليه أن السينمائى الذى يسعى للعالمية والتمويل الخارجى والجوائز المهرجانية عليه وطريق الكوزموبوليتانية فهو الأنجز والأضمن والأسهل، شريطة أن يتوفر لعمله عناصر ثابتة عليه أن لا يتجاهلها أو يحيد عنها!!

ورغم أن أصداء الكوزوموبوليتانية سنجدها فى كثير من الأفلام المصرية وفى مقدمتها أفلام الإيطالى المتمصر "توجو مزراحى" خلال الثلاثينيات، وفى العديد من أفلام "يوسف شاهين" الذى يعتبر نفسه فنانا كوزموبوليتانيا: "أنا أبويا عربى وستى إيطالية والمدام فرنساوية وبتكلم شوية روسى على شوية إسبانى وبما أنى إسكندرانى يبقى طبعا بتكلم يونانى "(عن حواره فى فيلم "إسكندرية كمان وكمان")، فإن ماشهدته السينما المصرية فى العقد الأول من القرن الحادى والعشرين كان فى مجمله نعيا على نهاية "الكوزوموبوليتانية" فى مصر باعتبارها ملمحا رئيسيا " للزمن الجميل " الذى فقدناه بأجوائه وثرائه المعمارى وشخصياته وفى مقدمتها بطبيعة الحال الشخصية اليهودية التى جاء التعامل معها إما بشكل مباشر ورئيسى، وإما بشكل غير مباشر ولكنه ملموس ومؤثر.

القاهرة الخديوية

النجاح الذى حققه فيلم " عمارة يعقوبيان "٢٠٠٦ المأخوذ عن رواية علاء الأسوانى ذائعة الصيت محليا وعربيا وعالميا والمعروفة بنفس العنوان ، جعل الكثيرون يسيرون على هديه بأساليب ربما تتباين فى ظاهرها ولكن تتفق مع كثير من تفاصيلها. هناك فيلم "هليوبوليس " ٢٠٠٩ تأليف وإخراج احمد عبد الله، وفيلم داود عبد السيد "رسائل بحر" ٢٠١٠، ويمكن أن نضيفالجزء الخاص بعلاقة الطفلة اليهودية بجارها المصرى فى فيلم "ليلة البيبى دول" ٢٠٠٨ . والفيلم التسجيلى الطويل "سلطة بلدى" إخراج نادية كامل ٢٠٠٧ الذى تم تقديمه فى عروض خاصة داخل مصر وخارجها وحقق نجاحا كبيرا فى مهرجانات سينمائية دولية عديدة .

ورغم الاختلافات الدرامية والإنتاجية بين هذه الأفلام، هناك وجه رئيسى للتشابه يتركز حول التراث المعمارى الذى شيده الأجانب ثم أصبح يتداعى مع قيام ثورة يوليو ١٩٥٢، فإن الإمساك بوقائع التاريخ حين تسلط الكاميرا الضوء على التراث المعمارى الكوزموبوليتانى فى مصر وخاصة فى القاهرة وحى مصر الجديدة والإسكندرية، يعد إنجازا هاما كمصدر من مصادر المعرفة العلمية أو التاريخية، وتتضاعف قيمته عندما يصبحجزءا رئيسيا من دراما الأفلام ومجسدا حيا لمغزاها ودلالاتها الفكرية، لذلك يبدو أن

عنوان فيلم "عمارة يعقوبيان" المستمد من اسم عمارة شهيرة فى القاهرة كان بداية هامة لتعامل السينما مع تراث العمارة فى مصر ليس باعتباره مجرد خلفية جمالية للأحداث كما كان فى مئات الأفلام المصرية السابقة ، وإنما أيضا كمعبرعن مرحلة لها خصوصيتها الاجتماعية والثقافية والاقتصادية.

يمهد فيلم " عمارة يعقوبيان " لأحداثة بمقدمة بالأبيض والأسود ترصد تفاصيل النقوش الجميلة لعمارة من لطراز الأوروبى الكلاسيكى الفخم، الشرفات تحتل عدة نواصى لأهم شوارع القاهرة الخديوية فى وسط المدينة ، تفاصيل لا ترتبط بعمارة يعقوبيان التى أسسها عميد الجالية الأرمنية وقتها، المليونير «جاكوب يعقوبيان» عام ١٩٣٤ حيث إن "القائمين على الفيلم عندما بدءوا تنفيذه، وجدوا أن تصميم العمارة الحقيقية التى تحمل اسم «يعقوبيان» فى شارع طلعت حرب (سليمان باشا سابقا) بوسط القاهرة، لا تحمل ملامح الجمال التى تتناسب ووصف الأديب علاء الأسوانى فى الرواية " (عن موسوعة ويكيبيديا)، فوقع اختيارهم على عمارة أخرى بنفس المنطقة وتقديمها باعتبارها عمارة يعقوبيان، ومع ذلك فإن كلمات الراوى (الفنان "يحيى الفخرانى") التى تصاحبها تلتزم بوصف الأسوانى للعمارة فى روايته، ربما بعض الاختلافات تطول وصف سكان العمارة قبل ثورة يوليو فهم عند علاء الأسوانى "صفوة المجتمع فى تلك الأيام، وزراء وباشوات من كبار الإقطاعيين ورجال صناعة أجانب واثنين من مليونيرات اليهود أحدهما من عائلة موصيرى المعروفة"، بينما يختزل الراوى فى الفيلم وصف إقطاعى عن البشوات !!

يخلق الفيلم مع هذا الجزء معادلا مرئيا ليس له علاقة بالرواية يحوى مجسما لنجمة داوودعلى حائط ليس له وجود فى العمارة الحقيقية، كما يضيف لقطات متحركة لمقابلات بعضها بين حاخام ومجموعة من الأرستقراطيين اليهود، مما يعطى إحساسا بأن الفيلم كان يسعى منذ بدايته إلى ترسيخ التواجد اليهودى فى مخيلة المتفرج فى ظل تحاشى الأسوانى التعامل معه بشكل مباشر داخل أحداث روايته، وعندما يركز الفيلم على تداعيات ثورة يوليو على العمارة من خلال بعض السكان القدامى والجدد، يصل ببطل الفيلم ابن الباشا السابق وهو يصرخ وسط أهم ميادين القاهرة الخديوية : "البلد بقت مزابل من فوق ومن تحت مسخ، إحنا فى زمن المسخ "، وبطبيعة الحال لا يستثنى الفيلم من هذا المسخ سوى المغنية اليونانية القديمة " كريستين " (النجمة يسرا) التى تنشر بأغانيها الفرنسية ومواقفها الإنسانية جوا من الصفاء والأمل وسط أجواء شديدة القتامة والإضطراب.

مصر الجديدة

وتتخذ ضاحية مصر الجديدة مسرحا لأحداث فيلم " هوليوبوليس" التى تتمحور حول المظاهر الحضارية التى شيدها الخواجات فى هذه الضاحية منذ بداية القرن العشرين ثم بدأت تتهاوى مع رحيلهم بعد قيام ثورة يوليو، دون أى إشارة ولو بالقول إلى مشيد الضاحية البلجيكى الشهير "بارون إمبان" الذى كان هاوياً ومغرماً بعلم المصريات والآثار والولع بالصحراء، أو ان يقدم لنا ولو صورة ثابته لأهم منجزاته المعمارية: فندق "هوليوبوليس "، و"قصر البارون" واللذان يعدان وإلى يومنا هذا بمثابة مثال فريد على أن الكوزموبوليتانية الحقيقية هى التى تخلق حوارا بين الحضارات ولا تسعى للتسيد والهيمنة على كلما عداها من حضارات أخرى، فطراز فندق "هوليوبوليس" كان بمثابة مزيج فريد من الطرز المغاربية والعربية والأوربية فى وحدة متجانسة تهدف إلى ملائمة الظروف الجوية والبيئية ونشر الإحساس العربى ومحاولة المحافظة على التقاليد الاجتماعية للحياة المحلية المصرية. بينما كان "قصر البارون" مستلهما من طرز المعمار فى المعابد الهندوسية والكمبودية.

يكتفى الفيلم بلقطات عاجزة من إحدى مناطق " هوليوبوليس " المعروفة بالكوربة، يصورها أحد أبطال الفيلم (إبراهيم) بكاميرته أثناء إعداده لبحث عن الأقليات فى مصر، الهدف منه التأكيد على أن مصر الجديدة فقدت حيوتها وثرائها بعد رحيل الخوجات عنها، وإنها – حسب الأجندة السياسية لكاتبه وللشركة المنتجة التى تتوارى وراء ما يسمى بالسينما المستقلة – مازالت طاردة للأقليات بعد مرور سنوات طويلة من انحصار أعدادهم، أننا فى مواجهة حوار يجريه الباحث الشا بمع واحدة من سكان المنطقة وهى الأجنبية المتمصرة العجوز "فيرا" التى تبادره بعامية مصرية سليمة: "عايزة أسألك سؤال هو أنت بتعمل بحث عن الأرمن ولا عن اليهود؟" سؤال يوحى مباشرة بأنها تعيش هاجس ما تعرض له الأرمن واليهود من اضطهاد ومذابح ، مما يبرر لها حالة التوجس والخوف التى تجعلها ترفض فيما بعد أن يصورها الباحث الشاب لتوثيق حواره وفى إخفائها ما يعبر عن شعائرها الدينية فى حجرة مغلقة، ويجيب عليه الباحث الشاب بحياء : "أنا بعمل بحث عن الأقليات فى مصر إزاى التركيبة الاجتماعية قبل الثورة، أنا شايف إن الموضوع مهم خاصة بعد الأحداث الأخيرة " دون أن يفسر لنا طبيعة تلك الأحداث، هل يشير إلى حدث طائفى عارض أو عمل إرهابى ضد بعض السواح ارتبط بفترة إنتاج الفيلم ، عموما تأتى ملحوظته لتؤكد ديمومة ما يحدث فى مصر من اضطهاد ضد الأقليات والأجانب وهو

ما يدفع المرأة إلى الاعتراف له دون أن يطالبها الشاب بذلك "أنا مش عايزة حد يعرف أن أنا يهودية، الكل هنا فى المنطقة تعرف أنا خواجاية وبس اتفقنا؟" ثم تبادره بلهجة بها كثير من التأنيب وربما السخرية: "لكن أنت توك (فجأة) ماعرفت أن فى أجانب وأقليات ثأنية كانت موجودة فى مصر واختفت؟" سؤال تتسرب منه إشارات غامضة فما هى الأقلية التى تضعها فى مجال المقارنة مع هامشية التواجد اليهودى فى مصر؟ وماهو مغزى وصف "اختفت" التى تطلقه على الأجانب والأقليات الأخرى؟

وحتى يصبغ الفيلم على كلمات "فيرا" مصداقية تجعلها لا تحتمل التأويل أو الجدل، يأتى بشهود من المصريين الذين عاصروا "هوليوبوليس" القديمة فى مشاهد تسجيلية نرى فيها الباحث الشاب وهو يجرى حوارات مع بعض الحرفيين الذين يقدمون خدماتهم لأهالى المنطقة منذ الخمسينيات، وجميعهم يتباكى على أيام الخواجات بعد أن طردهم ناصر سنة ٥٦ .

ويبدو أن صانعى الفيلم لم يسعفهم واقع حى "هوليوبوليس" أو "مصر الجديدة" لعمل مقارنة حية بين الماضى والحاضر بعد التجديدات الشاملة التى شهدها بمناسبة الاحتفال بمئويته، فهى بالتأكيد أحدثت تغييرات لا يمكن تجاهلها رغم أن بطل الفيلم يصفها ساخرا لمحدثته العجوز: "بس الحتة دى نضفت قوى إدوها وش بويه لون واحد !! مكتفيا بتعليقات "فيرا" على بعض الصور التذكارية لعائلتها وهى تتجول فى مكان يجمع بين مطاعم إيطالية وفرنسية ويونانية وتحول الآن إلى محلات ملابس وأكلات سريعة، ومحلات (جزم)! وتعليق يعكس وعيها السياسى وبما يحدث حولها من أحداث :" تصدق يا أستاذ إبراهيم المكان ده كان مركز المقاومة الفرنسية أيام الحرب العالمية فى مصر " !!!

لم تستغرق مشاهد اليهودية العجوز "فيرا" سوى الفصل الأول من الفيلم ولكنها تمهد بشكل مؤثر للمناخ الكابوسى الذى يعاصره بعض الشباب من سكان المنطقة أو المترددين عليها، وربما تصل بنا مشاهد النهاية إلى الفكرة الرئيسية التى يسعى إليها الفيلم، فمن خارج الكادر نسمع رسالة تليفونية لشخصية لم ولن نلتقى بها على الشاشة، ولكننا نعلم أنها صديقة الباحث ابراهيم بعد أن حسمت موقفها وامتلكت الشجاعة فى أن تنهى علاقتها الطويلة معه، تستوعب كلمات الرسالة فى لقطات متوازية كل الشخصيات الرئيسية التى تعرفنا عليها طوال أحداث الفيلم، أنهم فى فراشهم بعد يوم شاق، يجمعهم إحساس دفين بالوحدة والإحباط والقلق، وتأتى الرسالة لتعبر عما فى أعماق كل منهم بعد أن تجاوز معظمهم سن الثلاثين: "..... كل واحد بعيد عن الناس، والسكك صعب تتلاقى زى الأول، بالذات فى دنيا بتجرى بالشكل ده....."

سنرى الباحث الأكاديمى "إبراهيم" الموجهة إليه الرسالة يبدو مرتبكا عاجزا بعد أن هجرته صديقته ابنة الضاحية التى يبحث فى تاريخها دون أن يملك وعيا حقيقيا بمفردات تطورها الاجتماعى والسلوكى، وعندما يبادر الخوجاية "فيرا" فى لقائه الأول معها بقوله: (سلاموا عليكم إزيك يا حاجة) نشعر أنه لم يستوعب بعد كيفية التعامل مع الآخر المختلف، وهناك الدكتور "هانى" الذى يعيش هو الآخر فى حالة من الوحدة والضياع بعد أن هاجرت عائلته لكندا، يحاول أن تكون علاقته بالكنيسة وجارته الحسناء أكثر حميمية، ولكنه لا يستطيع فى ظل إلحاح أفراد عائلته للحاق بهم فى المهجر أن يخفى حنينه لعمله الأكاديمى وكلبه العجوز وقبل كل ذلك شقته التى يعرضها للبيع رغم ارتباطه العميق بالمنطقة وشوارعها، والثالث "على" يحاول إتمام زواجه المتأخر بشراء شقة "هانى" بالمساكن البلجيكية فى منطقة الكوربة، ولكن تحاصره هو وزوجته مظاهر الإرتباك والعشوائية فيصبح الوصول من القاهرة إلى "هوليوبوليس" فى الوقت المحدد أو المناسب ضربا من المستحيل، وفى النهاية تبقى الفتاة "إنجى" التى تعيش فى نومها ويقظتها فى حلم لا نهاية له اسمه "فرنسا"!!

أن "فرنسا" فى فيلم "هوليوبوليس" هى الحاضر الغائب ليس بالنسة للفتاة "إنجى" فقط ولكن لمعظم الشخصيات فى ظل حقيقة لا يجب تجاهلها وهى أن الاتجاه العام للمجتمع الكوزموبوليتانى على مستوى الواقع كان نحو الثقافة الغربية، وخاصة الفرنسية التى أثرت على منهج حياة وأذواق أفراده المنتمين فى مصر لأجناس مختلفة، فهى لغة الصالونات والحب والأغانى والأجواء الثقافية ، وسترتبط بشكل تلقائى بكل خواجات هذه الأفلام أيا كانت جنسياتهم أو دياناتهم، وتنعكس على المقربين منهم من المصريين سواء من منطلق التفاخر أو الانتماء الطبقى، ولكن مع ذلك تبقى حالة "إنجى" حالة متفردة فهى تعمل موظفة استقبال فى فندق صغير فى "هوليوبوليس"، تقيم مع زميلة لها فى شقة متواضعة بمنطقة شعبية، توهم عائلتها الفقيرة فى مدينة طنطا أنها تعمل فى "فرنسا"، وتتحايل بكافة الطرق لتجعل الرسائل والنقود التى ترسلها إليهم وكأنها قادمة من باريس، المدينة التى تلبستها وجعلتها فى حالة اغتراب كامل عن واقعها، فهى تعانى نفس مشاكل الشخصيات الأخرى ولكن يضاف إليها "الفقر" والإحساس بالحرمان بكافة مستوياته، تحلم بالانطلاق بين كل مظاهر باريس الحضارية فى مشهد منقذ بالجرافيك ولا يتسق مع الإتجاه العام للفيلم، وتطاردها السلوكيات العاطفية العادية لنزلاء الفندق من الفرنسيين كسراب للارتواء العاطفى وسط صحراء جرداء، تقضى يومها باستقبال الفندق فى متابعة

النشرات السياسية والبرامج المختلفة للقنوات التليفزيونية الفرنسية "فرنسا ٢٤" "TV5"، أما عند النوم ففراشها تحاصره أفيشات باريسية يتسيدها برج "إيفيل"!!! والمحصلة الافتراضية تصبح بالنسبة لها، وربما للجميع هى أن "الكوزموبوليتانية كانت هى الحل"!!

الإسكندرية

ورغبة فى تصوير العمران الكوزموبوليتانى فى الإسكندرية فى إطار بانورامى يعتمد على الضوء والظلال على واجهات العمارات السكنية الفخمةذات الطرز الفلورنسية والإغريقية فى منطقة الرمل وكورنيش بحرى، والتى يعود تاريخ بعضها إلى عقود طويلة مضت. يأتى فيلم " رسائل بحر " الذى يعد من الأعمال المميزة فنيا للمخرج الموهوب "داود عبد السيد" الذى تأثر بغير شك بكل ما قدم فى "عمارة يعقوبيان" رغم أن فيلمه يتمتع بطابع فنى مستقل ، وبرؤية تحاول أن تنحو تجاه الرمز ولكن بإجحاف،

وبعكس الأفلام السابق ذكره الا يعتمد "رسائل بحر" على التقديم الصريح للشخصية اليهودية، فهى هنا شخصية غير مرئية، يكتفى الفيلم بذكر اسمها اليهودى (كازاكى) وتاريخ خروجها من مصر (١٩٥٨)، بالإضافة إلى دورها الاجتماعى كصاحبة عقار فى الإسكندرية له خصائصه المعمارية المميزة، لن نجد من بين الشخصيات الأجنبية الأخرى إلى تظهر فى الفيلم أى معلومات أو مشاهد تؤكد يهوديتها.

بطل "رسائل بحر" هو "يحيى" شاب لم يتجاوز الثلاثين من عمره، حقق أمل عائلته كلها وتخرج من كلية الطب بدرجة امتياز، مشكلته أنه كان يتلعثم فى الكلام، وشكلت (تأتأته) سخرية من الآخرين وحزنا وخيبة أمل لوالده وعائلته التى هاجر بعض أفرادها إلى أمريكا بينما بقى هو فى "البيت الكبير" بالقاهرة رافضا الاستمرار فى ممارسة الطب، مكتفيا بعشقه لسماع الموسيقى الغربية وعزفها وبإيراد من أرض ورثها عن والده بعد وفاته، ولكن سرعان ما يصبح عالمه فى البيت الكبير صغيرا عليه، ويقرر ترك القاهرة والذهاب إلى الإسكندرية ليعيش فى شقة الأسرة المهجورة منذ سنوات. (وهنا تتداعى لكاتب هذه السطو رشخصية المخرج "يوسف شاهين" المتلعثم، العاشق للموسيقى، وللإسكندرية الكوزموبوليتانية، وأخيرا أفلامه عن سيرته الذاتية والتى يطلق فيها على نفسه اسم "يحيى") !

فى الإسكندرية يقرر "يحيى" أن يعمل صيادا فربما العلاقة مع البحر وكائناته أفضل وأنقى من التعامل مع الأرض والبشر، ولكن فجأة تتجمع حوله أشياء أخرى يبدو أنه كان قد نسيها منذ طفولته ولم يحاول الربط بينها من قبل، إنه فى مواجهة بقايا العالم الكبير الذى كان يسعى

إليه ليحتويه: معمار المدينة الكوزموبوليتانى المبهر رغم إهماله ، موسيقى ساحره تمتزج بالبحر والمطر ويتصف مصدرها بالغموض الأخاذ، وأخيرا جارة إيطالية عجوز هى مدام "فرنشيسكا"، كانت ترعاه فى طفولته مع ابنتها كارلا ، تجمعهما معا على الشيكولاته والموسيقى والرقص والأغانى الفرنسية، كانت بالنسبة له أم طيبة بسيطة واعية صادقة فى عواطفها ومواقفها، يجمع بينها وبين عائلته إقامتهما فى منزل واحد هو منزل السنيور"كازاكى" الذى ترك مصر عام ١٩٥٨، وآل منزله لأكثر من مشتر حتى تقرر هدمه بعد أن امتلكه "الحاج هاشم"!! لإقامة "مول ضخم " على أرضه، فى مواجهة هذه المعطيات يعلن "يحيى" عن اكتشاف يتداعى وصفه فى مخيلته من خلال كلمات سليمة لا يشوبها تلعثم أو تأتأة وتصدر بوضوح من خارج الكادر: "الحكاية دى ابتدت قبل كده بكتير، جايز حتى قبل ما تولد لأنى حضرت الجزء الأخير من تغيير اجتماعى، وجايز اللى حصل لى كان نتيجة التغيير ده".

هل يمكن أن يكون تلعثم " يحيى "نتيجة التغيرات الاجتماعية التى حاصرت عائلته من قبل مولده فى ظل انفتاحها على الآخر الآخذ فى التلاشى التام من مصر الكوزموبوليتانية سواء فى القاهرة أو الإسكندرية؟ يبدو أن الصدى التاريخى لا يزال كما يرى الفيلم قائما، وكأنه ليس أبعد من الأمس، أن "يحيى" يسترده من خلال المقارنة بين بقايا الزمن الجميل: منزل "اليهودى كازاكى" ، عائلة "فرنشيسكا" الطيبة الودودة، كلاسيكيات موسيقية ساحرة يسترق السماع إليها فى أجواء عاصفة ، بالإضافة إلى هذا البحر العظيم بنسماته الساحرة، وبعد سنوات طويلة قضاها منبوذا فى منزله القاهرى بدون حياة خاصة، أصبح الآن فى الإسكندرية قادرا على اكتشاف سبب عدم توائمه مع ما يحدث حوله، فكيف يتواءم مع عالم ارتبكت فيه العلاقات بين أفراده، وتحولت فيه المرأة إلى سلعة يتقاذفها الرجال فى ظل نظم وشرائع اجتماعية جائرة!، ومظهرية سلوكية منحرفة تحاول أن تسلب من فتاة كالفراشة مثل "كارلا" بساطتها ونقاءها ، وموسيقى موحية لا يتلاشى أمام أغانى "أم كلثوم" التى تطارد السكارى داخل البارات ويبدو أن من حسن حظ "يحيى" أنه كان يسمعها دائما عندما يكون مخمورا!!، وأخيرا أشخاص مثل "الحاج" هاشم وهو يحاول أن يستحوذ على كل شىء بداية من منزل "كازاكى" وحتى أسماك البحر التى يصطادها بتفجير الديناميت، وينتهى الفيلم بقرار حاسم لـ"فرنشيسكا" بالعودة مع ابنتها إلى إيطاليا، بينما يتجه "يحيى" مع حبيبة حالمه إلى البحر فوق قارب تحاصره تفجيرات تطفو على أثرها أسماك صغيرة ميتة، ليصبح للقارب المكتوب على مقدمته كلمة "القدس" تفسيرات عديدة تضعنا فى مآزق تحليلية مربكة !

وعندما نرتد إلى عنوان الفيلم "رسائل بحر" سيصبح لرد الفعل المتباين تجاه زجاجة تتقاذفها أمواج البحر المتلاطمة وبداخلها رسالة ورقية هدف له مغزاه، ففى بداية الفيلم يعثر على الزجاجة بحار عربى ولكن سرعان ما يعيدها إلى البحر مرتعبا وصارخا: "أعوذ بالله من الشيطان الرجيم"!!، يختلف الأمر عندما يعثر عليها بعد ذلك الصياد "يحيى"، أنه يخرج الرسالة من الزجاجة، يحاول مع الإيطالية فرنشيسكا وابنتها ترجمتها، وعندما يفشل يتجه إلى القواميس اللاتينية ولكن دون جدوى، فيتنقل بين فنانى النوادى الليلية القادمين من قبرص (اليونانية!!) والمجر وبولندا وبلغاريا لعله يجد للرسالة ترجمة من لغة لا يعرفها ، يبدو أن البحار العربى وجد أن رسالة داخل زجاجة يعنى أن هناك "آخر" ربما يذكره بشياطين السحر الأسود أو بعفريت المصباح فى الحكايات والأساطير العربية!!، بينما كانت بالنسبة ليحيى (ومعه أبناء الغرب!!) هى السعى للمعرفة والمشاركة الوجدانية تجاه الآخر حتى ولو كان مجهولا، وهو إحساس طالما سعى إليه "يحيى" ربما يعيد إليه توازنه المفقود فى ظل كلماته المتعثرة !

وأخيرا إن علامات التعجب التى ترافق بعض الفقرات السابقة ربما تصل بنا – للأسف – إلى حتمية الاقتناع بما توصل إليه "جياترى تشاكرافورتى" حول أن الكوزموبوليتانية أصبحت هى العنصرية الجديدة "!!!

الكوميديا والنوايا الغامضة

ليس من شك فى أن الكوميديا السينمائية تباينت مواقفها من الشخصية اليهودية فى إطار متغيرات شهدتها مصر والمنطقة العربية منذ نهاية الأربعينيات، فقد بدا واضحا أن الرغبة فى تأكيد اندماج الشخصية اليهودية فى نسيج المجتمع المصرى فى أفلام نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات تحولت بعد ذلك إلى رفع راية السخرية منها تجاوبا مع المد المناهض لها، وفى كلتا الحالتين سنجد كتابا من أمثال "أبو السعود الإبيارى" و"بديع خيرى" وغيرهم يملكون وعيا سياسيا واجتماعيا ولكنهم تجاهلوا أحيانا أمورا لها أهميتها ليس من منطلق الجهل أو النوايا الخبيثة أو عدم القدرة الفنية ولكن استسلاما للحظات سياسية ضاغطة.

ومع بداية هذا العقد سنجد أنفسنا أمام تجارب كوميدية ربما تكون محدودة التأثير وبعيدة أحيانا عن الاحتراف، ولكن طالما هناك من شاهدها فهى تعكس منحًى خطيرا فى تعامل الكوميديا مع الموضوعات ذات الطابع السياسى، فهناك نقص فادح فى ثقافة صانعيها إذا كنا من أصحاب النيات الحسنة فى تقييمنا لهم واستبعدنا تعبيرًا آخر وهو

النوايا الخبيثة، ونشير هنا تحديدا إلى تجارب الثلاثى "أحمد فهمى وهشام ماجد وشيكو".

هذا الثلاثى كما تقدمه عشرات المواقع الإلكترونية جمعت بينهم الدراسة فى كلية الهندسة وهواية مشتركة هى الكتابة والتصوير والتمثيل السينمائى، ورغم أن الأول "أحمد فهمى" سحب أوراقه من كلية الهندسة لاستكمال دراسته فى كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، استمروا فى ممارسة هوايتهم وقدموا العديد من الأفلام السينمائية القصيرة المصورة بكاميرا محمولة وبإمكانات محدودة ويتم عرضها على "الإنترنت" بدون رقابة أو جهة إنتاجية تمولها، وإن كانت تعرض تحت مسمى "تمر هندى فيديو فيلم" ، موضوعاتها تعتمد على المحاكاة التهكمية من نمطية بعض الأفلام والمسلسلا ت التليفزيونية المصرية، كان أولها "مرتضى الناجى" وهو محاكاة ساخرة لمسلسل "رأفت الهجان" ثم "الحب أحيانا" ويسخر من الأفلام الرومانسية وتلاه فيلم "وحيد القرن والمصباح السحرى" وهو سخرية من أفلام البطل الذى يأتى من القرية إلى المدينة ويصبح نجما، وفيلم "عافية" وهو محاكاة ساخرة لفيلم "مافيا"، وأشهر تلك الأفلام "رجال لا تعرف المستحيل" فقد انتشر كما يقولون فى حواراتهم بسرعة كبيرة على "الإنترنت" وأصبح الشباب يتناولونه وهو كوميديا ساخرة من أفلام المخابرات وبالتحديد "الطريق إلى إيلات".

إذن فاتهامهم بالنقص الفادح فى الثقافة ربما يضع كاتب هذه السطور فى وضع حرج، لأنه ادعاء لا يلتقى مع مستواهم العلمى المشار إليه، ولا يلتقى أيضا مع تركيزهم على موضوعات لها بعدها السياسى حتى ولو كانت كوميدية أو ساخرة والدليل أن ثلاثة من أفلامهم الخمسة التى قدموها فى مرحلة الهواية ترتبط بالشخصية اليهودية والصرا ع العربى الإسرائيلى وهى: "مرتضى الناجى"، "عافية"، "رجال لا تعرف المستحيل" ٢٠٠١ والفيلم الأخير هو الوحيد الذى أتيحت لنا مشاهدته. ونستطيع من خلاله مع فيلم آخر هو "ورقة شفرة" ٢٠٠٨ أول فلامهم الروائية فى مجال الاحتراف أن ندع القارئ يحدد بنفسة التقييم المناسب لهما.

انطلق هؤلاء الشباب من رؤية مشوشة لأفلام المحاكاة الساخرة التى تقدمها السينما الأمريكية منذ السبعينيات من خلال مخرجين من أمثال "وودى ألين"، "ميل بروكس"، "جين وايلدر"، "مارتى فيلدمان"، "جيم إبراهامز" وغيرهم (وجميعهم من اليهود) وفيها يستمدون من أفلام هوليوود الشائعة فى مجال الرعب والمغامرات ورعاة البقر والجاسوسية أحداثا كوميدية تنطوى على أفكار تحمل الكثير من الدلالات السياسية والاجتماعية المعاصرة، طالوا بسخريتهم فى تلك الأفلام كل شىء ولكن دون الاقتراب من الإنجازات الراسخة فى

الوجدان الأمريكى، وحتى عندما اقترب بعضهم من بعض الرؤساء الأمريكيين (وتحديدا جورج بوش) كانت منطلقاتهم خيالية تماما ولا تمس من قريب أو بعيد مايشكل امتهانا لتاريخ الشعب الذى ينتمون إليه.

ولكن ما حدث مع هؤلاء الثلاثة كان أمرا مختلفا، فهم لم يستوعبوا الأصول الفنية للشكل الفنى الذى حاولوا استغلاله، ولم يحاولوا الإطلاع ولو بحكم الهواية وليس الإحتراف على أسسه ومستجداته،فجاءت أفلامهم الأولى بمقياس حكمنا على الفيلم الأهم بينها " رجال لا تعرف المستحيل " مجرد ارتجال سوقى سخيف هدفه تشويه أحداث وشخصيات وطنية هامه فى تاريخ الأمة المصرية وإطارها " المخابرات المصرية " بشقيها المدنى والعسكرى. دون أن نعرف دوافعهم الحقيقية وراء ذلك !

بروفة لفيلم ردىء

ومن الصعب ان نفرد سطورا لأحداث " رجال لا تعرف المستحيل " الذى يعده صانعوه محاكاة للفيلم التليفزيونى "الطريق إلى إيلات" تأليف المبدع "فايز غالى" وإخراج المخضرمة المميزة "إنعام محمد على" فالمقارنة بين العملين من أى منطلق نقدى لن يفيد القارىء بل ربما يشعره بالغثيان والامتهان، ولكن مع ذلك علينا تتبع بعض ملامحها للحكم على رؤية مجموعة من شباب سنة ٢٠٠٠ لحدث بطولى نادر قام به مجموعة من أبطال الجيش المصرى فى ظل ظروف بالغة القسوة عاشتها مصر فى أعقاب هزيمة ٦٧. تدور أحداث الفيلم الأصلى كما هو معروف إبان حرب الاستنزاف عام ١٩٦٩ ويصور مراحل الإعداد الصعبة للعملية التى نفذتها مجموعة من الضفادع البشرية التابعة لسلاح البحرية المصرى على ميناء إيلات الحربى وتمكنوا فيها من تدمير سفينتين حربيتين هما بيت شيفع وبيت يم والرصيف الحربى واللتان كانتا تهاجمان المواقع المصرية فى البحر الأحمر بعد استيلاء القوات الإسرائيلية على سيناء، ثم عودة هؤلاء الضفادع سالمين بعد إتمام مهمتهم بنجاح، أما الفيلم المسخ فقد جعل المهمة تتحول من الهجوم على ميناء إيلات إلى الهجوم على مقر جهاز الموساد فى تل أبيب عن طريق إيلات!، تنفذه مجموعة يطلق عليها "ضفادع بشرية" وتهتف أثناء تدريباتها "بحرية بحرية بحرية" رغم أنها مكونة من أربعة مدنيين من اللصوص والأفاقين والمتخلفين عقليا، يقودهم جهاز المخابرات المصرية الذى يعمل فى ظل زعامة الرئيس "شعبان عبد الرحيم" وشعاره أغنية "حنزله الوكالة يجيب قميص جديد"، وبرئاسة عميل تخصص فى التنكر فى أدوار النساء، يظهر فى بداية الفيلم فى شخصية "مونيكا" عشيقة الرئيس "كلينتون" ثم يرشحه رجالة للقيام بدور الفتاة العربية التى تتحايل

على ضابط إسرائيلى تمهيدا للهجوم على سفينة بيت شيفع كما يحدث فى فيلم "إيلات"!!
وهكذا يستمر التلاعب الصبيانى فى استخدام الإشارات التى تعود بنا إلى الفيلم الأول ولكن بشكل هابط ومتدن، حتى نصل إلى مشهد النهاية وفيه نرى رئيس جهاز المخابرات المصرية يحيط به رجاله بعد تنفيذهم لعملية تدمير مبنى الموساد:

رئيس المخابرات: أنا يا جماعة سعيد بالنصر اللى حققناه كلنا لمصر، أنا جالى أكثر من ٨٠ ألف جواب شكر النهاردة من أكثر من ٨٠ ألف شخصية عامة مصرية، عشان كده يا جماعة لازم نشرب نخب النصر، بول مصرى متعفن !!!

عضو المخابرات: فيه فاكس جه حالا من بولندا رئيس المخابرات: ده أكيد من العميل رأفت الهجان.

عضو المخابرات (يقرأ الفاكس): من المخابرات الإسرائيلية تشكركم لحسن تعاونكم معنا إذ استطاع رجالكم الأبطال تحقيق ما عجز عنه اليهود أنفسهم وهو تدمير السفارة المصرية فى تل أبيب!

والواقع أن موقف هؤلاء الشباب الساخر من الشخصية المصرية وعموما من مصر التى تبدو من خلال صوت نسمعه من خارج الكادر امرأة سوقية لعوب بشكل منفر فى فيلم "رجال لا تعرف المستحيل"، واكبة بنفس القدر مواقف ساخرة من العرب والشخصية العربية، سواء من خلال شخصية شيخ القبيلة العربية الذى يساعد رجال المخابرات لتحقيق مهمتهم، أو باختلاقهم مواقف تسعى إلى ما يمكن أن نسميه سبابا علنيا لكل من المصريين والعرب فى آن واحد، ففى أحد المشاهد يخمن أحدالمهاجمين المصريين على المبنى المفترض للموساد أن كلمة المرور للموقع الإلكترونى للمبنى هو اسم الفنانة المصرية "كريمة مختار" مما يدفع أحدهم إلى التساؤل مستغربا:

الرجل ٢ :وإيه علاقة كريمة مختار بالموضوع ؟ إيه إللى حايجيبها إسرائيل ؟

الرجل ١ : إسرائيل ؟ إيه أول دولة احتلتها إسرائيل ؟

الرجل ٢ : مصر طبعا

الرجل ١ : وإيه آخر دولة احتلتها إسرائيل ؟

الرجل ٢ : فلسطين

الرجل ١ : ومصر وفلسطين إيه ؟

الرجل ٢ : عرب

الرجل ١ : والعرب ؟

الرجل ٢ : جرب

الرجل ١ : والجرب ؟

الرجل ٢ : مرض

الرجل ١ : والمرض علاجه فين ؟

الرجل ٢ : فى الوحدة الصحية

الرجل ١ : والوحدة الصحية مين اللى بيعمل إعلانتها فى التليفزيون بقى ؟

الرجل ٢ : كريمة مختار!!!!

ورقة شفرة

وفى اعتقادى ان كل ماقدم فى "رجال لا تعرف المستحيل" لم يكن سوى إرهاصة لما سيقدمه هذا "الثلاثى" عند تحوله إلى عالم الاحتراف من خلال فيلم "ورقة شفرة" ٢٠٠٧ وفيه تظهر الشخصية اليهودية فى مقدمة الفيلم من خلال أجواء تاريخية تعود بنا إلى مدينة أورشليم (القدس) عام٥٨٦ ق.م حيث يعيش سكانها اليهود من النساء والرجال والأطفال حياة طبيعية آمنة حتى تفاجئهم جحافل قوات غازية بالمذابح والقتل العشوائى الذى لا يفرق بين صغير أو كبير، ويطول وبكل قسوة (من خلال لقطات مكبرة يسعى مخرج الفيلم إلى تكرارها) رجال الدين المسالمين داخل هيكلهم الضخم الذى تحيط به الشمعدانات اليهودية ذات الفروع السبعة (المينوراه)، دون أى إشارة إلى من هو الغازى؟ أو من أين جاء؟ رغم أن فقرة من ثلاث كلمات كان يمكن أن تجيب عن ذلك.

ومع ذلك فالإجابة عن هذه التساؤلات تأتى بعد منتصف الفيلم حين نعلم أن الغزو قامت به قوات نبوختنصر البابلى حيث دمر أورشاليم والهيكل، وأن هناك كهنة من اليهود هربوا إلى مصر واستقروا فيها، ومن خوفهم من دمار أورشاليم وإخفاء معالمها رسموا خريطه توضيحية لكل كبيرة وصغيرة فى المدينة، ثم قاموا بدفن الخريطة فى منطقة معابد الأقصر ورسموا بعض الرموز على بعض الألواح التى توصل لمكانها، وهنا تبدأ مغامرات معتلة الشكل والمضمون فى مواجهة الإسرائيليين الباحثين أيضا عن الخريطة التى اكتشفها جد البطل "فايز" (أحمد فهمى).

فايز: بس إيه اللى مخليهم مستموتين على خريط زى ده ؟

مرشدة سياحية : الخريطة دى فيها حاجة تهمهم

فايز: أو حاجة خايفين أنها تطلع للنور مرشدة سياحية: بص هنا فى الخريطة، ده جنوب شرق أورشاليم، يعنى ده مكان المسجد الأقصى دلوقت اللى بيدعى الصهاينة إنه

بنى فوق هيكل سليمان، مواصفات المبنى ده لا تنطبق على المعلومات اللى فى تاريخ الصهيونية اللى بتوصف الهيكل

فايز : يعنى الكاهن ده غبى عشان يرسم حاجة ضد مصلحة اليهود ؟

المرشدة : لا بس هو ببساطه ما كنش يعرف النزاع اللى حيعرف عن الموضوع دلوقت فرسم ده بحسن نية، عشان كان خايف إن ملامح أورشاليم تنمحى من ذاكرة التاريخ.

الفيلم وهو يستمد ملامحه من خلال نسيج متنافر من الاقتباسات الفيلمية المصرية والأمريكية (تبدأ بفيلم "وادى الملوك" ١٩٥٤ مرورا بأفلام مثل "أنديانا جونز وتابوت العهد" ١٩٨١) يضعنا فى دوامة من عمليات البحث عن الخريطة اليهودية من أجل تأكيد علاقة "المسجد الأقصى" بمكان "هيكل سليمان"، والهدف ترسيخ فكرة أن فلسطين ومدينة أورشاليم– "القدس" كما يطلق عليها المسلمين – ليس لأى شعوب أخرى غير اليهود علاقة بها!!

السفارة فى العمارة

فى العام التالى لعرض فيلم يوسف شاهين "إسكندرية – نيويورك"، يعرض فيلم الفنان عادل إمام "السفارة فى العمارة" ٢٠٠٥، وبالمصادفة سنكتشف أن ثمة تشابه بين مخرج الفيلم الأول وبطل الفيلم الثانى، كلاهما فرض نرجسيته على المسار السردى فى فيلمه، بأساليب ربما تختلف فى أهدافها السياسية ولكنها تتفق فى رؤية كل منهما لذاته سواء كمخرج أو نجم سينمائى!

فى "الإسكندرية – نيويورك" ٢٠٠٤ يجعل شاهين نفسه مبدعا استثنائيا فى الرقص والتمثيل والإخراج، مما يجبر اليهود المهيمنين على الفنون فى أمريكا للاعتراف بعبقريته ونبوغه، بينما يتحول عادل إمام – الذى كان أثناء تصوير فيلم "السفارة فى العمارة" فى الخامسة والستين من عمره إلى "شريف خيرى" مهندس بترول لا نظير له فى مهنته، ودون جوان تتساقط جميلات النساء من كافة الجنسيات على أعتاب فراشه، لم يؤرقه شىء فى مسيرته الجنسية سوى وجود السفارة الإسرائيلية فى المبنى الذى يقطنه فى القاهرة التى عاد إليها بعد ما يقرب من ٢٥ عاما مطرودا من وظيفته فى دولة الإمارات على أثر اكتشاف علاقته الجنسية بزوجة رئيسه الأجنبى.

منذ الدقائق الاولى للفيلم يصور شريف خيرى وقد سيطرت عليه الرغبات والميول الشهوانية الجامحة، لا يعرف حدا للإشباع، فحياته سلسلة من لحظات اللذة والمخدرات والعشيقات وغيرها من الانحرافات والمقصود بالطبع أنه مادامت الرغبات والميول الجنسية

هى المسيطرة، فسوف يعيش مثل هذا الإنسان حياة بوهيمية بلا قيم ولا مبادىء ويصبح وجود السفارة فى العمارة لا يشكل بالنسبة له سوى قيدا على حريته الشخصية مع النساء والمخدرات رغم أنها أصبحت مكفولة له بمساندة الشرطة المسئولة عن تأمين السفارة، وحتى عندما يلتقى بالناشطة اليسارية الحسناء "داليا" وهى تقود مظاهرة شبابية رافعة شعار: "مش حنسلم مش حنبيع، مش هنوافق على التطبيع" نراه يجارى مبادئها وشعاراتها ليس إيمانا بها، وإنما كوسيلة لاصطياد حسناء جديدة يستكمل بها مشواره الجنسى!

وهنا يجعل السيناريو اليسار بقيادة الناشطة وعائلاتها اليسارية القديمة فى بؤرة الحدث، تقود المظاهرات المناهضة للوجود الإسرائيلى على أرض مصر، ترفع شعارات ديماجوجية احترافية متجددة، تتخذ مواقف تجعل مجرد إقامة شريف خيرى بجوار السفارة الإسرائيلية أو الحديث مع السفير الإسرائيلى سببا لكى يفقد مصريته ويستوجب اتهامه بالخيانة والعمالة. المنظور يؤكد أن كاتب السيناريو يتجاهل حقائق كثيرة فى مواجهة موضوع شائك، وهو أمر لا يبرره أنه كان يتعامل مع القضية المطروحة من خلال الكوميديا والمواقف الساخرة، فاليسار المصرى على سبيل المثال بعيدا عن أى اتجاهات سياسية أخرى كان وما زال يملك مواقف متباينة من المسألة اليهودية تجعل من الصعوبه بمكان تقبله كمتزعم لتلك الحركة، ولعل بعض الأفلام التى تعاملنا معها فى هذا الفصل – تحديدا – تقدم لنا الدليل على ذلك.

مع توالى المواقف الضاحكة التى يعرضها الفيلم من خلالها موضوعه حول التطبيع ووجود السفارة الإسرائيلية على الأراضى المصرية ، تظهر أيضا فئات تبدو هامشية منها المواطن العادى والانتهازى والمتطرف دينيا والمتاجر بالشعارات، يضاف إليهم عاهرة ينجح الفيلم فى أن يقدم من خلالها واحدا من أمتع مشاهده على الإطلاق، فبعد أن تذهب مع شريف إلى شقته يطلق صارخ من حديقة حيوان الجيزة على السفارة فيخترق حجرة نوم شريف الذى يتحول مع العاهرة وهما بملابسهما الداخلية إلى كائنين ترابيين وسط ركام الحوائط المهدمة ، يتملكهما ذهول سرعان ما يتضاعف مع قدوم رتل من الجنود يحمل مدافعه الرشاشة، وقائده يخبر رئيسه من خلال اللاسكى أن شريف لم يصب بسوء وأيضا السفارة وهنا تتساءل العاهرة:

العاهرة: سفارة إيه ؟

شريف : السفارة الإسرائيلية ؟

العاهرة : آه هو أنت ساكن جنب السفارة الإسرائيلية ؟ وماتقوليش أنك أنت ساكن جنب السفارة الإسرائيلية؟ يا كلب ياعميل، أنت تجيبنى جنب السفارة الإسرائيلية يا عديم الإحساس يا واطى، انت مش مكسوف من نفسك، امسك فلوسك أهه، انت ماتستهلش تكون مصرى من أساسه، ربنا ينتقم منك يا خاين، حسبى الله ونعم الوكيل، حسبى الله ونعم الوكيل.

الخلل الرئيسى فى الفيلم هو أن شخصية بطله تداخلت فيها مجموعة من العناصر السلوكية المتباينة نتيجة عيوب فى السرد والبناء، وربما أيضا نتيجة تدخل النجم الأوحد للفيلم، مما حولها إلى ثلاث شخصيات تتوازى فى خطوط متباعدة دون أن تتداخل لتخلق مستويات مختلفة للشخصية، فكان هناك إلى جوار شريف (الأول) الدون جوان الذى لا تشكل له السياسة أى أهمية، شريف (الثانى) الذى نلمح ردود أفعاله الواعية لتداعيات وجود السفارة الإسرائيلية بجواره - رغم عدم اقتناعنا بأنه لم يكن يعلم بوجودها لمجرد ان الفيلم يذكر لنا أنه كان فى الخارج من ٢٥ سنه وأنه ليس له أسرة أو أقارب - ويقرر مواجهة الأمر بكل حدة وغضب، فالطبيعى أنه كمواطن مصرى فى مثل سنه مطارد دائما بذكريات حزينة ودامية حول تداعيات نكبة فلسطين، والحروب المصرية - الإسرائيلية المتكررة، وعشرات الآلاف من الشهداء خلال أكثر من خمسين عاما، لذلك يبدو غضبه منطقيا وهو يتحدث مع أحد جيرانه فى العمارة وهما داخل الأسانسير فى طريقهما الى خارج العمارة:

شريف : مصيبة واتحطت فوق دماغى، طب انا جاى من آخر الدنيا عشان أقعد فى شقتى وأستريح اللاقى دول جنبى ولازقين فيه، أنا ناقص وبعدين ما تيجى نصيبه تخدهم او داهية تحرقهم بجاز حكسب إيه أنا؟، مش حضرتك معايا برضه؟

الجار : مالك بس ياشريف بك؟

شريف : إيه حكاية شريف بك ده الناس كلها عارفانى النهاردة ولا إيه ؟

الجار : أنا عارف أن المفاجأة جامدة عليك، لكن أحسبها بالعقل وبهدوء فيها إيه ناس ساكته جنبك؟

شريف : ناس إيه؟ دول إسرائيليين، إسرائيليين أنت إيه؟

الجار : ماهنا مقر السفارة الإسرائيلية

شريف ما هو عشان كدة الناس سابت العمارة وهجت وكله خد ديله فى أسنانه وطار لكن انت سيادتك ماسبتش العمارة ليه؟

الجار : أسيبها وأروح فين؟ أنا مش ممكن أسيبها

شريف : طب بقى طالما أنك انت الجار الوحيد اللى ماسبش العماره، يبقى إحنا الأثنين ستر وغطا على بعض، يعنى لا سلام ولا كلام مع العالم دول، صباح الخير يا جارى انت فى حالك وأنا فى حالى، ومافيش صباح الخير كمان، لكن احنا ماتعرفناش، أسم الكريم إيه ؟

الجار : ديفيد كوهين، السفير الإسرائيلى، أنا عارف أنها مفاجأة يا أستاذ شريف بس لازم تكون عارف انك حتعيش جنبنا فى سلام تام، وانك حتكون آمن على حياتك هنا فى العمارة أكثر من أى حته تانيه فى البلد

شريف : (يخرج هائجا من العمارة وقد قرر عدم العودة إليها)

وعندما يبدء هذا الشريف فى البحث عن مشترى للشقة، يكتشف أن العمارة أصيبت بلعنة السفارة ولم يعد أحد يجروء على الاقتراب منها سواء كمالك أو مستأجر، حتى يأتيه عرض جديد لم يكن يتوقعه

ديفيد كوهين : أنا كنت عايزك فى موضوع

شريف : موضوع إيه ؟

ديفيد كوهين : أنا سمعت أنك عارض شقتك للبيع، وإحنا عايزينها

شريف : سمعت من مين ؟

ديفيد كوهين : مش مهم من مين، المهم حندفعلك اللى انت عايزه

شريف حتدفعوا كام ؟

ديفيد كوهين : هى كام متر ؟

شريف : ٣٠٠

ديفيد كوهين : بالبروزات والمناور ؟ عموما مش حنختلف

شريف : لأ حنختلف، الشقة دى بتاعة أبويا وأمى من زمان، انت بتحسبها بالمتر وأنا بحسبها بالزمن والذكريات، أنا لو بعت حتبقى هى المهانة ,بل الهوان والإمتهان

وهنا يبدو أن شريف (الثانى) فى ردود أفعاله المنطقية لن يختلف عن شريف الدون جوان فحسب، وإنما أيضا عن شريف آخر (ثالث) الذى لا تعبر شخصيته عن إرادة ثابتة فى مواجهة المواقف السياسية المفصليه، فهو يقتنع بآراء المناهضين للتطبيع، وفى نفس الوقت يوافق على أطرحات الموافقين عليه، يستسلم لمنطق المسئول الكبير حول أهمية التزام مصر باتفاقياتها الدولية مع إسرائيل والتعامل باحترام مع أعضاء سفارتها ، ثم يوافق

صديقه المحامى على رفع قضية لطرد السفارة من العمارة استناد القانون حق الاتفاق مع الجار ، ليتحول فجأة إلى البطل الشعبى : "شريف خيرى رمز الصمود"، ولكنه سرعان ما يتراجع عن قضية الطرد خوفا من ابتزاز رجال السفاره له بعد أن صوروه فى أوضاع جنسية مع امرأة أوهموه أنها زوجة من سكان العمارة، لتتحول الشعارات إلى "شريف خيرى الخائن العميل"، وهكذا نجد الفيلم يضع شريف الثالث فى دائرة من التباينات التى ربما لم تكن تقع لو تداخلت فى تركيبته شخصية شريف خيرى الدون جوان أو شريف خيرى الواعى لمواقفه الحاسمة من السفارة وسفيرها، فالأول على الأقل كان سيخرجه من أزمة الابتزاز، لأن تفاصيلها لا تنطلى على خبير مثله فى الفضائح الجنسية، بل ربما كان يمكنه تحويلها إلى ابتزاز معاكس للسفارة الإسرائيلية وعملائها من الموساد فيظل علاقته بالمسئول الكبير من جهة، ومعرفته أن العمارة تركها سكانها الأصليون وزوجاتهم هربا من وجود السفارة من جهة أخرى. أما الثانى فربما كان سيدفعه الى الإسراع فى تمرده وثورته وليس الانتظار حتى يتسرب رجال السفارة الى أنحاء شقتة، فيتركها هاربا متجاهلاأهمية المواجهة إلا بعد أن يرى فى التليفزيون صورة استشهاد ابن صديقه الطفل "إياد" أثناء الانتفاضة الفلسطينية، متجاهلا أن بشاعات العدو الإسرائيلى أقدم من حادثة استشهاد هذا الطفل، وأن وعيه كان كافيا لاختزان الآلاف من صور الشهداء خلال سنوات طويلة متتالية ومن ثمة كان من المفروض أن يكون رد فعله أسرع وأقوى .

ومع ذلك فكرة فيلم "السفارة فى العمارة" فكرة جيدة وجديدة، كان ينقصها السيناريو المتماسك فى أساليب السرد وبناء الشخصيات، الواعى بكل تفاصيل قضية التطبيع على المستويين النفسى والسياسى، ومع ذلك يظل عملا كوميديا جريئا، ومثيرا للجدل بين المثقفين والعامة، وهذا أمر يحسب له.

حرب ومطاردات

بعيداً عن اللقاءات الحميمة مع الشخصية اليهودية، قدمت السينما المصرية خلال نفس الفترة مجموعة أخرى من الأفلام بعضها اعتمد على أجواء الحركة ولكن بدون تميز مثل : "شباب على الهوا" ٢٠٠٢ إخراج عادل عوض، "بركان الغضب" ٢٠٠٢ إخراج مازن الجبلى، والبعض الآخر كان متميزا من الناحية الحرفية ولكن فى إطارالرؤية التقليدية للعدو الإسرائيلى سواء أثناء الحرب"يوم الكرامة" ٢٠٠٤ إخراج على عبد الخالق ، أو الصراعات الممتدة بين المخابرات المصرية والموساد الإسرائيلى مثل :"مافيا" ٢٠٠٣، "أولاد العم " ٢٠٠٩ والفيلمان من إخراج " شريف عرفة ".

الهوامش

(١) (د. نهى الزين / الخروج الثانى ليهود مصر.. الحقيقة والوهم، جريدة المصرى اليوم ٤/ ٧/ ٢٠١١)
(٢) (الناقدة فريدة النقاش فى ندوة تابعتها هبة إسماعيل / الأهرام المسائى ٢٤/ مايو ٢٠١٠)
(٣) (أحمد سمير مدونة " قرأت مؤخرا " بتاريخ ٢٧ ديسمبر ٢٠١٠
(٤) (د. رشاد عبد الله الشامى "الشخصية اليهودية فى أدب إحسان عبد القدوس " ص ١٢٨ كتاب الهلال ١٩٩٢)
(٥) (الكاتب الفلسطينى – الأمريكى " جوزيف مسعد " أستاذ السياسة والثقافة العربية الحديثة فى جامعة كولومبيا بالولايات المتحدة الأمريكية فى مقاله المنشور فى جريدة الأهرام ويكلى، العدد رقم ٨٦٦ الصادر ٢٨ فبراير ٢٠٠٨ قامت بترجمة المقال ألكسندرا لمدونة " وجهة نظر ")
(٦) (نهى الزين / المرجع السابق)
(٧) (ص ٢٤٨د. رشاد عبد الله الشامى المرجع السابق)
(٨) (المرجع السابق)
(٩) عن موقع مركز Online Journalism Courses Worldwide ICFJ Anywhere
(١٠) ص ١٧ قصة أين صديقتى اليهودية / د. رشاد عبد الله الشامى / المرجع السابق)
(١١) (مقال " العرب وليلة البيبى دول " الكاتبة الأردنية رشا عبدالله سلامة.. موقع ياهو ٢٠٠٨)
(١٢) (د .سامى زبيدة "الكوزمو بوليتانية فى الشرق الأوسط " / ديسمبر ٩٧ ١٩)
(١٣) (نهى الزين / المرجع السابق)



لقطة من فيلم «السفارة فى العمارة»



لقطة من فيلم «هوليوبوليس»



لقطة من فيلم «اسكندرية – نيويورك»



لقطة من فيلم «ورقة شفرة»



لقطة من فيلم «اولاد العم»



لقطة من فيلم «اولاد العم»

الباب الخامس:

اليهود فى السينما العربية

الفصل الثالث عشر
اليهود والسينما فى المغرب العربى

التجربة "المغاربية" مع الشخصية اليهودية سواء على مستوى الواقع أو السينما حافلة بالتنوع والتناقضات، وجديرة بأن يفرد لها الدراسات الموضوعية من الكتاب والنقاد المغاربة، فهم الأقدر على تحليلها وسبر أغوارها، فى ظل واقع اجتماعى وثقافى وسياسى يجعل الناقد " المشرقى " عاجزا عن الإلمام بسهولة بكل جوانبه رغم اعتماده على ماكتبه المغاربة أنفسهم عن تلك التجربة ،ومن ثمة تتحول هذه السطور – رغم الجهد الذى بذل فى إعدادها –إلى مجرد خريطة استرشادية لمن يرغب فى إعادة الرؤية من منظور أكثر عمقا ومعايشة. تجلى تأثير الاستعمار الفرنسى فى حياة يهود الجزائر وتونس خلال القرن التاسع عشر (المغرب أصبحت محمية فرنسية فى عام ١٩١٢) فى بزوغ أسماء يهودية امتلكت القدرة على التعامل مع الكاميرا السينمائية، فظهرمن بين بربر الجزائر المصور اليهودى – الجزائرى المولد "فيليكس ميسجيش" Felix Mesguish ليحتل مكانة بارزة كواحد من رواد التصوير الذين اعتمد عليهم الأخوين "لوميير" فى تصوير مشاهد حية من بلدان فى الشرق والغرب كان فى مقدمتها مصر والعالم العربى، كما ظهر من بين يهود غرناطة المصور التونسى المولد" ألبير شمامة شيكلى" Albert Samama-Chikli الذى شغف بالتصوير والإخراج ونجح من خلال أفلامه التسجيلية والروائية فى أن يحتل مكانة مميزة

فى تاريخ السينما التونسية. قبيل نهاية القرن التاسع عشر كلف الأخوان "لوميير" "فيليكس ميسجيش" بتصوير عدد من المشاهد فى شوارع الجزائر العاصمة، ومنها "دعوة المؤذن" و"ساحة الحكومة" و"الميناء"، كذلك مشاهد من مدينة تلمسان لعرضها عالميا وأيضا على الجالية الأوروبية فى الجزائر العاصمة، وفى عام ١٩٠٥ قدّم مسجيش إلى تونس، ليصور لحساب " لوميير"تحقيقات عن المدن التونسية: القيروان ومطماطة ومدنين وجربة وسوسة(١).

أما " ألبرت شمامة شكلى " (١٨٩٢ – ١٩٣٤) فكان مولعاً بالترحال، حيث سافر إلى الأمريكيتين الشمالية والجنوبية وإلى أستراليا. رجع بعد ذلك إلى مدينة تونس، فشغف بالعلوم واللاسلكى والتصوير وبالتصوير الطبى بالأشعة السينية. أنشأ عام ١٨٩٥ أول معرض تونسى للتصوير. وبعد عام قدم أول عرض سينمائى بتونس، قام بتصوير فيلم وثائقى عن مدينة تونس من منطاد عام ١٩٠٨ ، فى عام١٩١١، قام بتغطية الحرب الإيطالية – التركية ، وأخرج ريبورتاجات وثائقية عن، صيد الأسفنج والأسلحة قبالة ساحل دوارة، خلال الحرب العالمية الأولى شارك ١٢ مصورا برئاسة المخرج الفرنسى الكبير "أبيل جانس" فى تغطية المعارك والأحداث المواكبة لها، فى العشرينات من القرن الماضى، شارك فى تطوير السياحة التونسية من خلال الصور الفوتوغرافية والأفلام الوثائقية، فى عام ١٩٢٢ شارك كمصور فى الفيلم الروائى الفرنسى "حكايات ألف ليلة وليلة" للمخرج الروسى فيكتور تورجانسكى. وفى وقت لاحق حاول تحقيق "موسوعة مصور من الحياة التونسية، مابين عامى ١٩٢٢– ١٩٢٤قدم كمخرج فيلميه الروائيين "زهرة" و"عين الغزال"، حصل على الجنسية الفرنسية، اعتنقت زوجته الإيطالية وابنته هايدى الإسلام.

وهنا لا يستقيم الحديث عن "شيكلى" دون التذكير بالدورالذى اضطلعت به ابنته "هايدى" التى اعتنقت الإسلام وعاشت فى تونس حتى توفيت فى عام ١٩٩٨ عن عمر يناهز ٩٢ عاما، برزت خلالها كمدافعة عن حقوق المرأة خارج دائرة الخنوع والتبعية المطلقة للرجل، ويسجل لها تاريخ السينما المغاربية بأنها كانت أول ممثلة ومؤلفة سينمائية ومونتيرة تظهر فى السينما من خلال فيلمى: "زهرة" و"عين الغزال" اللذين أخرجهما والدها.

يروى "زهرة" الفيلم الروائى الأول الذى أخرجه "ألبرت شمامة شكلى" قصة فتاة فرنسية تتحطم سفينتها على الشاطئ التونسى، تنقذها قافلة من البدو وتقلها فى اتجاه محمية فرنسية، ولكن يتم أسرها بواسطة عصابة من اللصوص، هذه المرة يتم إنقاذها من

جانب طيار فرنسى تحطمت طائرته فى الصحراء ولكن بشجاعته وذكائه ينجح فى إعادتها إلى أبويها (قصة شبه تسجيلية كما يصفها الكاتب الأمريكى روى آرمزفى كتابه African filmmaking: North and South of the Sahara السينما الأفريقية : شمال وجنوب الصحراء)[٢]، أما فيلمه الروائى الثانى "فتاة من قرطاج" أو"عين الغزال"، فكان يعتمد على قصة خيالية بالكامل، لامرأة عربية شابه تتمرد على أبيها عندما يفرض عليها الزواج من أحد ملاك الأراضى الأثرياء، رغم سمعته السيئة وسلوكه الوحشى.

ويثير فيلم " عين الغزال " إشكالية التأريخ لأول فيلم روائى مغاربى، فبينما يعتبره بعض الباحثين أول فيلم سينمائى "محلى" ليس فى المنطقة المغاربية فقط وإنما أيضا فى أفريقيا، يربط البعض الآخر نشأة السينما فى هذه المنطقة بمرحلة الاستقلال وإرساء قواعد الدولة سواء فى الجزائر أو المغرب أو تونس. وفى اعتقادنا أن الناقد التونسى الكبير عبد الكريم قابوس حسم الأمر عندما رفض صراحة فكرة اعتبار "عين الغزال" أول فيلم تونسى أو مغاربى مبررا ذلك بأن قراءة متأنية للسيناريو ومشاهدة الفيلم ينبئ أنه رغم الأسماء والمواقع واللباس فالفيلم مبنى على مفهوم استعمارى فولكلورى ولا يصحّ أن يسمّى فيلما تونسيا"[٣]. وهى مبررات ربما تنعكس على معظم الأفلام التى أخرجها الأجانب فى المغرب العربى.

السينما الكولونيالية

ويمكن اعتبار سنة ١٩٠٥ البداية الفعلية للنشاط السينمائى فى الجزائر، حيث كانت جل الأفلام المنتجة تتولاها شركتان يمتلكهما اليهود: "باتيه" "Pathé" جومون."Gaumont" ومنذ ذلك الوقت ظلت السينما الاستعمارية وإلى غاية الاستقلال سنة ١٩٦٢تمارس كل أشكال الزيف والمغالطة من خلال الأفلام الروائية والأشرطة الوثائقية والتى قاربت المئتين"[٤] ومع ذلك أصبحت تلك الأفلام تشكل الآن "وثيقة ضرورية لتأكيد بعض الأحكام الخاصة بحضور الاستعمار فى تلك الفترة، حضورا خلخل القيم التقليدية، وجعل الواقع المغربى يدخل تاريخا جديدا باستقباله قيما وأفكارا وتقاليد جديدة. غيرأن الصورة فى حينها لم توضح الجرح الذى خلفه هذا الوافد الجديد لأنها كانت من إبداع الآخر"[٥].

ورغم الكم الكبير نسبيامن الأفلام الروائية التى تم إنتاجها خلال الفترة الاستعمارية على الأراضى المغاربية، فإن الاستعمار حال دون تمكن المغاربة من الوقوف خلف الكاميرا لإنجاز أفلام قبل الأربعينيات، وفى مقدمته لكتاب "السينما الكولونيالية "للفرنسى "بيير بولنجيه" يرجع الناقد الفرنسى "جى هانيبال" السبب وراء ذلك إلى خوف المستعمر من

استغلال "الأهالى" لهذه الوسيلة الإعلامية الخطيرة التى هى السينما، والتى نعتها بالهدامة أو التخريبية حتى لا ظهروا على الشاشة الوضع الحقيقى الذى تعانيه شعوبهم(٦).

ويستخلص الناقد المغربى "خالد الخضرى" من هذه الحقيقة نتيجة مفادها أنه طالما أن سائر الأفلام صورت بالمغرب بعين استعمارية، فلا غرو إذا جاءت رسائلها مطابقة لمراسليها، معبرة عن نواياهم الإمبريالية الهادفة أساسا إلى إظهار الدول المستعمرة بشمال إفريقيا على أنها متخلفة، أهلها متوحشون يستغلون المرأة كما يستغلون الحيوان، فيوصدون عليها باب الحريم، ويسخرون العبيد كما يفعلون مع الدواب والدواجن، وخول هذا بالتالى لفرنسا بصفة شرعية فرض هيمنتها الاستعمارية باسم "الحماية" من هنا فجل الأفلام الاستعمارية تنبنى على فرضيتين متقابلتين :

الأولى : تشويه صورة العربى المسلم واعتباره جزءا من الديكور الأفريقى الغرائبى كالنخلة والصحراء، والجمل والخيمة، والبئر والصومعة ذات الهلال كناية الإسلام (المتزمت).

الثانية : صورة مقابلة للأولى ترفع من قدر فرنسا، وتظهر الفرنسى عامة بمثابة الجنتلمان ذى العينين الزرقاوين، والشعر الأشقر النظيف، والهندام الأنيق، وهو الإنسان المنقذ من الضلال. كالطبيب فى فيلم (إيتو) – أخرج اليهوديين " جان بنوا ليفى ومارى إيبستين عام ١٩٣٤ –عن هذا الدور بالذات صرح الماريشال اليوطى: "ليس هناك من حقيقة أشد وضوحا، أكثر من دور الطبيب بوصفه عاملا من عوامل التوغل، الإغراء وإقرار السلم".

التوزيع ودور العرض

فى عام ١٩٠٧ فتحت "باتيه" فروعا لها فى المغرب العربى، وفى عام ١٩٠٨ دشنت أول قاعة عرض سينمائية فى تونس باسم "أمنية باتيه". وقد نشرت «باتيه» كتابا هاما يجب إعادة قراءته من طرف من يبحث عن تاريخ الأفكار والعقليات حرّره «جرار ماديو» ممثل الشركة عنوانه «السينما الاستعمارية» يطرح فيه خطة كاملة لاستعمال السينما كأداة لترسيخ الاستعمار ويختمه بجملة واضحة «لقد استعمرنا الأرض وحان الوقت لاستعمار العقول»(٧).

مع نهاية الحرب العالمية الأولى بدأت صناعة دور العرض تجذب الأفراد من الأجانب ، وإذا أطلعنا على أصحاب تلك القاعات سنجد أكثرهم أو كلهم فرنسيون وإيطاليون ويهود ومالطيون، وهنا سنجد أن المتفرج المغاربى وبفعل الخلط بين أصل السينما والاستعمار

نهج سياسة مقاطعة الإنتاج السينمائى الموجه إليه، مما أدى إلى إفلاس العديد من القاعات التى يملكها الأجانب واليهود، كقاعة "بوجلود" بفاس، بعد أن أجبرت على إغلاق أبوابها بفعل مقاطعة الأهالى لعروضها، مما جعلها على وشك أن تباع لمجموعة من المسلمين! كما تشير نفس المعلومات الواردة عن تلك الفترة إلى امتناع جريدة "العلم" التابعة للحركة الوطنية السياسية، عن نشر إعلانات إشهارية لفائدة سينما "المامونية" تحت ذريعة وجود مستثمرين يهود ضمن مالكى تلك القاعة "، وعموما يبدو أن تلك المواقف لم تشمل سوى نوعية معينة من قاعات العرض بعد أن تم تصنيف قاعات العرض فى ظل الاستعمار للمغرب العربى إلى ثلاث درجات: الأولى من الدرجة الممتازة تفتح أبوابها للأوروبيين دون غيرهم، الثانية أقل جودة ويسمح بدخولها لبعض المغاربة من "الأعيان" فى الوقت الذى خصصت فيه قاعات شعبية لاستقبال " الأهالى " المهووسين بتتبع الأفلام المصرية التى بدأ تسويقها فى المغرب١٩٣٧[٨].

فى ظل هذا الوضع نجح رجال التسويق والتوزيع السينمائى من المتمصرين اليهود حاملى الجنسية الفرنسية من أمثال "ريمون نحمياس"، "زيزوبن لاسين"، "أندرية بن سيمون" من جعل بلدان المغرب العربى و(المجتمعات العربية) فى فرنسا مجرد سوق استهلاكية تساعد على استيعاب الإنتاج السينمائى المتنامى فى مصر، وفى نفس الوقت الاستفادة من مبدأ المعاملة بالمثل ومقايضة الأفلام المصرية بالأفلام الفرنسية التى يقومون أيضا بتوزيعها فى بعض بلدان الشرق الأوسط، وكانت نادرة العرض فى مصر، لقلة عدد مشاهديها، ولكن تحقق طلبهم وتم اتفاق على رفع الصعوبات المالية والإدارية التى كانت تعترض دخولها فى مصر[٩].

وفى نفس الوقت ساهم العديد من العوامل فى خلق صراعات حول هيمنة الأجانب واليهود على البنية الأساسية السينمائية وخاصة دور العرض، ويمكن أن نتلمس بعض ملامحها من خلال التجربة التونسية، فالمؤرخ المسرحى منصف شرف الدين[١٠] يشير إلى شخصية" على بن كاملة " باعتبار أن له فضلا كبيرا على المسرح والسينما فى تونس، فهو من أبناء مدينة قصور السّاف، راودته فكرة مزاحمة اليهود والفرنسيين الذين كانت لهم قاعات عرض سينمائى وفتح قاعة فى نهج القرامد فى المدينة العتيقة ، وكانت القاعة ناجحة ثمّ أصبحت له قاعات سينما أخرى، وكان ينظر إليه بعداء من الفرنسيين واليهود ومن بين ما حدث سقوط حائط فى قاعته مات على أثره أطفال إيطاليون وقدّمت ضدّه قضية، لأن الفرنسيين واليهود

كانوا يعتقدون أنّه لم يقم بإجراءات التّأمين لكن خاب ظنّهم. وتمّ التعويض للعائلات المتضرّرة[١١].

في العشرينيات فكّر " على بن كاملة " في تأسيس قاعة مسرح وأقام مسرحا في شارع لندرة وأسّس فرقة مسرحية من عناصرها المغنية اليهودية "حبيبة مسيكة" وكان مسرحه يقدّم عروضا مسرحية وسينمائية[١٢]، ويبدو أن هذه القاعة كانت نواة لإنشاء دور عرض يمتلكها المغاربة.

- ١ -
خصوصية التجربة الجزائرية

تبنى يهود الجزائر قبل حصول الجزائر على استقلالها فى عام ١٩٦٢ موقفا سلبيا تجاه الحركة القومية الجزائرية، بل كانوا من أكثر الجهات التى طالبت بإبقاء الجزائر تحت سيطرة فرنسا[١٢] وبعد هجرتهم إلى فرنسا اتخذوا موقفا معارضا للنظام الفرنسى الذى منح الاستقلال للجزائر، كما حرصوا على إضفاء قدر ما من الخصوصية السياسية الثقافية على جماعتهم، إما من خلال الإعلاء من شأن قادة الجزائر الفرنسية، أو عبر الضغط المستمر على القيادة السياسية الفرنسية بغرض دفعها للأعتراف بخطأ الانسحاب من الجزائر.[١٣] ورغم ذلك سنجد الكثير من اليساريين الفرنسيين والأوربيين ومنهم العديد من اليهود يساندون الثوار الجزائريين فى ذروة كفاحهم ضد الاستعمار الفرنسى، بل وسنجد أن أولى الأفلام السينمائية التسجيلية التى ساندت الثورة الجزائرية وقضاياها، لم تكن من صنع الجزائريين، بل كانتمن تحقيق هؤلاء اليساريينالمناهضين للاستعمار والمناصرين لقضايا التحرر الوطنى فى بلدان العالم الثالث. ويأتى فى مقدمتهم" رينيه فوتييه " (Rene Vautier مواليد١٩٢٨) الذى أخرج عام ١٩٥٤ فيلم "الأمة، الجزائر" وفيه قدم القصة الحقيقية لغزو الجزائر، وبعده اقترح على قادة الثورة المساهمة بكاميرته فى إخراج القضية الجزائرية إلى العالم عبر المنابر الدولية وعلى رأسها الأمم المتحدة، وعلى أثر ذلك ظهرت مجموعة من الأفلام التى صورت فى الجبال تحت القصف، وبين جموع اللاجئين الجزائريين عند الحدود التونسية،. ومن أهمها فيلم "الجزائر تحترق" L\'Algerie en flammes، الذى أخرجه "فوتييه عام ١٩٥٨ وفيه عرف العالم معاناة وكفاح جيش التحرير الوطنى، " وقدم صورة حقيقية للثورة الجزائرية، وكانت هذه أول مرة يرى فيها العالم المجاهدين الجزائريين وأول مرة يدرك فيها العالم أيضا أن أولئك المجاهدين إنما هم رجال من لحم ودم مثل بقية البشر وأن قوتهم تكمن فى تصميمهم على تحرير البلاد[١٤]..

إلى جانب "رينيه فوتييه" هناك أسماء فرنسية وأوربية أخرى ساندت الثورة الجزائرية خلال النصف الثانى من الخمسينيات، من فرنسا: "بيار كليمان" الذى ساند الثورة وقدم فيلم "جيش التحرير الوطنى فى القتال"، وبسبب انحيازه للثورة الجزائرية تعرض للمحاكمة

عام ١٩٥٨ وحكم عليه بـ١٠سنوات سجن، إلى جانب سيسيل دى كوجيس والتى قدمت فيلما قصيرا بعنوان "اللاجئون"، وكان مصيرها أيضا السجن لمدة عامين، و"يان لوماسيون"، "وبيار شولى"، "جى شالون"، "فيليب دوران"، "مارسيل هارتز" ناهيك عن المخرج الألمانى الشرقى "كارل جاس"، والصربى "لابى دوفيتش" وجميعهم كان لأفلامهم التسجيلية دور هائل فى الدعاية للثورة، والفضل فى تكوين عناصر جزائرية فى الميدان السينمائى كان لها دورها فى إرساء قواعد السينما الجزائرية من أمثال:"أحمد راشدى" و"محمد الأخضر حامينا" اللذين كانت مدرستهما الأولى فى ميدان السينما هى هذه المجموعة.

وتستكمل تلك المساندة بواسطة فنان فرنسى آخر جاء ليحقق الريادة فى كتابة وإخراج أول فيلم روائى طويل تنتجه الجزائر بعد الاستقلال، أنه الكاتب والمخرج والممثل اليهودى – الجزائرى الأصل جاك شاربى Jacques Charby، كان والده من يهود تلمسان الجزائرية ولكنه انتقل للعيش فى فرنسا ليصدر هناك مجلة "الثورة البروليتارية"، أما أمه فكانت من أعضاء المقاومة الفرنسية ضد الاحتلال النازى وتجنبا للاعتقال من قبل الجستابو والترحيل إلى معسكرات "الهولوكست" انتحرت فى عام١٩٤١ ، فى تلك الأجواء عاش "شاربى" طفولة مضطربه ولكنه سار على هدى عائلته وانضم خلال الحرب فى الجزائر الى حركة "الشبيبة الاشتراكية" ثم "اتحاد اليسار الاشتراكى"، وفى عام ١٩٥٨ انضم إلى"شبكة جونسون " (Réseau Jeanson) التى حاولت أن تفضح البربرية الاستعمارية الفرنسية المسلطة على الجزائر وتعرى تناقضات النظام الاستعمارى وتعددت أنشطتها فشملت كتابة ونشر وتوزيع المنشورات إضافة إلى نقل الأموال وتوفير المخابئ وإعداد الأوراق المزورة لقادة المجاهدين الجزائريين.

تعددت مساهمات "جاك شاربى" فى خدمة الثورة الجزائرية، فقد شارك "فرانز فانون" (المناضل والمفكر والطبيب الأسود الذى اندمج مع المجاهدين الجزائريين وأفاد الثوار بمعارفه الطبية ومواهبه ككاتب ومنظر سياسى) فى تطوير دور الأطفال الجزائريين الأيتام الذين فقدوا ذويهم أثناء الحرب، ونجح فى تجميع شهادات هؤلاء الأطفال لتنشر فى١٩٦٢ فى كتاب بعنوان "أطفال الجزائر" ثم توج موقفه من الأطفال الجزائرى ينبتبنى صبى جزائرى اسمه "مصطفى" كان قد تعرض للعنف على يد المظليين الفرنسيين. بعد أن فقد ذويه فى الحرب، ومع نيل الجزائر استقلالها قام "شاربى" بإخراج أول فيلم جزائرى روائى طويل يحمل عنوان "هذا السلام الشاب" une si paix jeune وفيه يحكى قصة مصطفى ابنه بالتبنى.

دارت أحداث "هذا السلام الشاب" مع بداية استقلال الجزائر حيث وجد مئات الآلاف من الأطفال أنفسهم أيتاما فأنشئت مراكز لاحتضان أبناء الشهداء وكان لا بد من بذل جهود كبيرة لتربيتهم وتعليمهم وكان من الواجب جعل هؤلاء الأطفال ينسون فظائع الحرب وأهوالها لتمكينهم من الاستعداد للحياة فى وطن يسوده السلام. ولهذا فإن الفيلم يصور عالم (ديار الجيل الصاعد) فنشاهد أطفالا صدمتهم الحرب فبقى سلوكهم اليومى مطبوعا بالعنف، فى الفيلم مجموعتان من الأطفال فى دارين متجاورتين تعارض بينهما وتفضل ما بينهما منافسة طفولية يتزعم على المجموعة الأولى على والثانية مصطفى ولكل منهما تأثيره على رفاقه. ولكن اللعبة – فى عقلية هؤلاء الأطفال – تتخذ بعدا مأساويا إذ إن (عصابة) على(هى جبهة التحرير الوطنية) و(عصابة) مصطفى هى (منظمة الجيش السرى) وتنشب (الحرب) بين العصابتين. وفى لعبة العنف يختلط الخيال والواقع وبدل أن تنتهى اللعبة نهاية طبية تسمع طلقة نارية من مسدس حقيقى.

مازال فيلم "هذا السلام الشاب" يحتل مكانة هامة بالنسبة للسينما الجزائرية، البعض يعتبره من كلاسيكيات السينما الجزائرية الهامة، فهو أول فيلم روائى طويل فى عهد الجزائر المستقلة، وأول فيلم جزائرى يحصل على جائزة فى مهرجان دولى، وهى جائزة سينما الشباب فى مهرجان موسكو ١٩٦٦، وحتى الآن يتم وضعه مع أفلام مثل "وقائع سنوات الجمر" لمحمد لخضر حامينة (جائزة السعفة الذهبية فى مهرجان كان ١٩٧٥)، و"الأفيون والعصا " للمخرج أحمد راشدى،[١٥] فى إطار " ريتروسبكتيف " أهم أفلام الثورة الجزائرية التى فى المهرجانات والفعاليات الثقافية الدولية، ومن ناحية أخرى ما زال" جاك شاربى " يلاقى ترحيبا من المثقفين والفنانين الجزائريين، وسنجد البعض ينادى بإطلاق اسمه وآخرين من أعضاء " شبكة جونسون " على شوارع الجزائر اعترافا بخدماتهم المتنوعه فى خدمة ثورة التحرير الجزائرية[١٦]، بل سيظهر فى عام ٢٠٠٧ فيلما تسجيليا جزائريا بعنوان "المقاومة الأخرى" من إخراج رشيد نفير، يتناول الحديث عن "شبكة جونسون" التى كان شاربى واحدا من اللاعبين الرئيسيين فيها ويضعهم الفيلم فى خانة المقاومة الأخرى، "لأن الكثير اليوم – كما يقول المخرج – يجهلون دور هؤلاء "الأجانب" الذين رغم حياة الرفاهية التى كانوا يحيونها اختاروا فى لحظة حاسمة أن يساندوا الجزائريين فى كفاحهم ضد بلدهم الأصلى فرنسا لأنهم كانوا يؤمنون بعدالة قضيته[١٧].

ولكن مساهمة "جاك شاربى" وغيره من السينمائيين اليهود تكشف عنها بعد سنوات – ليست با لقليلة – دعاوى تشكك فى الدوافع الحقيقية وراء دور الأجانب فى مساند

الثوار الجزائريين، فقد أشار الكاتب الفرنسي "جيل بيرو" في كتابه " رجل من نسيج خاص " عن حياة اليساري اليهودي الشهير "هنري كورييل" الذي كان يحمل الجنسية الفرنسية وهاجر من مصر في عام١٩٥٠ إلى فرنسا وهناك أسس مع عدد من الشيوعيين اليهود المصريين مجموعة عرفت باسم " مجموعة روما "ثم أصبح عنصرا رئيسيا في "شبكة جونسون" التي كانت كما يقول "بيرو"[١٨] تساند الثورة الجزائرية في الظاهر بينما كان هدفها الحقيقي هو "أن تكون الجزائر بعد الاستقلال أول دولة عربية تقيم علاقات سلام مع الكيان الصهيوني في فلسطين المحتلة" ويبدو أن هذا الهدف فشلت "جمعية جونسون" في تحقيقه على أرض الواقع، بينما توقف البعض أمام موقف للفيلسوف الفرنسي الكبير "جان بول سارتر" حين اعترف أن الفرنسيين الذين ساعدوا جبهة التحرير الوطني إنما قاموا بذلك مدفوعين ليس فقط بشعور من التضامن مع شعب مضطهد، وإنما فعلوا ذلك لمصلحتهم ولصالح حريّتهم ومستقبلهم. وهم بذلك يناضلون من أجل إنقاذ الديمقراطية في فرنسا نفسها ويختم سارتر قائلا "لو أن شبكة جونسون طلبت منيّ حمل حقائب، أو إيواء مناضلين جزائريين، وكنت قادرا على فعل ذلك دون أن ألحق ضررا بهم، لقمت بذلك دون تردّد"[١٩] وخلال السنوات الأخيرة بدأت تعلوا بعض الأصوات اليهودية هدفها خلق حالة من التشويش حول علاقة "رينيه فوتييه" بالثوار الجزائريين تحت ادعاء المساعدة على كسر التابوهات عن تاريخ الجزائر. فقد أنتج المخرج البلجيكي اليهودي "جيروم لافون" فيلما عن المخرج الفرنسي "رونيه فوتييه" يظهره فيه وهو يصف بعض القيادات في جبهة التحرير الوطني بشكل يبدو سلبيا: "لقد صورت كل شيء عن الثورة الجزائرية، وتعجبت من طريقة قصهم لبعض المقاطع التي كانت ستلهب مشاعر الرأي العام العالمي، من ذلك صور لبكاء بعض المجاهدين وهم يسمعون كلمة لأحد قادتهم الميدانيين". ويضيف فوتييه: "لقد قرر ذلك القائد الجاهل حذف صور بكاء المجاهدين، وقال لي: "إن المجاهد الجزائري لا يبكي" أعتقد أن هذا القائد هو قائد سيء، وأؤكد لكم أنه لم يشارك في أي معركة قط لقد كان في المنطقة الحدودية بين تونس والجزائر، ولكن داخل تونس وليس في الجزائر"[٢٠]. ومع ذلك فالمتغيرات التي طرأت على الواقع المغاربي السياسي والاقتصادي والاجتماعي على أثر الاستقلال، وما صاحبها من تباينات في المواقف السياسية نتيجة تعدد المكونات القومية والسكانية واللغوية والثقافية بين أبناء المنطقة من العرب والأمازيج (البربر) وأصحاب الأصول الأفريقية واليهودية، أدت إلى تفاعلات ساندها بقوة قرب بلدان المغرب العربي من أوروبا، واستمرار التواصل مع اليهود

اليساريين سواء من استقر بهم العيش داخل المغرب العربى خاصة فى المغرب وتونس وأطلق عليهم "اليهود العرب "، أو كانوا من يهود " الأقدام السوداء " (بالفرنسية: Pieds-Noirs) وهو التعبير الذى يطلق على المعمريين أو المستوطنين الأروبيين الذين سكنوا أو ولودوا فى المغرب العربى عموما وفى الجزائر خصوصا إبان الاستعمار الفرنسى والذين انتقلوا مع عائلاتهم بعد الاستقلال للعيش فى فرنسا، ومنهم الكثير من الفلاسفة والأدباء والمفكرين والسينمائيين اليهود.

ففى فرنسا نجح "الأقدام السوداء" من اليهود فى مجال السينما فبرز من القادمين من الجزائرالمخرج السينمائى "ألكسندر أركادى" الذى أخرج فيلم "هناك بلادى" الذى عرض قبل عدة سنوات، وتضمّن دعوة صريحة لعودة اليهود والأقدام السوداء إلى الجزائر. ومثله أيضا حشد من المخرجين أمثال: روجيه بنمو- بيار كاردينال- إبدار أسكار- مارسال كارسنتى- فيليكس مروانى- سارج مواتى، والممثلون أمثال :فرانسواز أرنول- جان بيار بكرى—جى بيدوس – جان بن جيجى- جوليان برتو- جان كلود بريالى- روبير كاستال- آنى فراتيلينى- روجيه حنين – مارلين جوبير – جان نجرونى – لوسيت صهوكيت – مارت فيلا لونجا. ، والمغنيون أمثال: أونريكو ما سياس- جيماردال- مارسيال سولان. ألخومن تونس :فاليرى ذاروك (ممثل) –ألان طيب مخرج تليفزيونى – ألانسارد (اسمه الحقيقى ألان سعادة) منتج ، نوربرت سعادة منتج سينمائى – جيرار بيوليتشينو (مخرج سينمائى وتليفزيونى) – جورجى نيزان (مخرج وكاتب) – سرجيه موتى (منتج ومخرج تليفزيونى) – آندريه حليمى (مخرج تليفزيونى) – بيير باروخ (مخرج) ومن المغرب: ريتشارد آنكونينا (ممثل) سيمون بيتون (مخرجة تسجيلية) –جاد المالح (ممثل)- صمويل حديده (منتج) إلخ.

وكان من الطبيعى أن يهيمن يهود "الأقدام السوداء" على كثير من مفاصل العملية الفنية والإنتاجية والإعلامية فى فرنسا، وأن يصبح التودد إليهم من قبل شباب المخرجين والفنانين المغاربة وخاصة المولودين أو المهاجرين إلى فرنسا أمرا حتميا، بل وأن يصبح لبعضهم حظوة داخل المنطقة المغاربية نفسها للدرجة التى دفعت المنتج بشير درايس عندما تم مهاجمته من الصحافة الجزائرية لاختياره"ألكسندر أركادى" لإخراج فيلم "فضل النهار على الليل" عن رواية للجزائرى المقيم فى فرنسا "ياسمينة خضرة" إلى القول: "ربما كانت للمخرج مواقف فى السابق لكنه حاليا تغيرت الكثير من الأمور، لأنه له النية فى الاستثمار فى نص جزائرى، ثم يتساءل مَنْ من المثقفين والفنانين الجزائريين لم يتعامل مع اليهود؟ الأخضر حامينا وأحمد راشدى، مرزاق علواش، محمد ديب، الشاب خالد، الشاب مامى،

تاكفاريناس، إيدير وغيرهم ٨٩ ٪ منهم تعاملوا مع اليهود*[٢١] وتلك حقيقة لا يمكن تجاهلها ، يساندها واقع يقول أن معظم الإنتاج السينمائى - المشترك فى المغرب العربى منذ النصف الثانيمن ستينيات القرن الماضى تم تمويله بأموال فرنسية - مغاربية ، وأن المساهمات الفرنسية غالبا ما تترجم إلى عناصر فنية فرنسية وأوروبية تتحكم فى مفاصل البناء الفنى للعمل السينمائى المغاربى، لتنحصر بعد ذلك الواجه المغاربية فى القليل من العناصر الفنية التى كان "أغلبهم فرنسى الهوى وبعضهم فرنسى الهويّة!!"[٢٢] وفى ظل هذا الواقع يصبح التساؤل هل يمكن التعامل فى هذا الإنتاج مع كافة القضايا المغاربية الوطنية أو الاجتماعية بدون ضغوط أو تنازلات، أو برؤى تتباين مع الرؤى الفرنسية وقبل كل ذلك اليهودية؟!.

لقد شاركت الجزائر بعد الاستقلال فى إنتاج أكثر من عشرة أفلام مع فرنسا وأوروبا، كان أهمها فيلمان هما : "زد" إخراج كوستا جافراس (١٩٦٨)، "إليزا أو الحياة الحقيقية" إخراج ميشيل دراش ١٩٦٩، والفيلمان فى اعتقادى يعكسان بشكل صارخ الهيمنة اليهودية على مقدرات هذا الإنتاج وتحديد مساره الفكرى، فالفيلم الأول ليس له أى علاقة من قريب أو بعيد بالجزائر ، وفيه يقدم كاتب السيناريو الإسبانى - اليهودى" "جورج سمبران" تحقيقا سينمائيا عن جريمة اغتيال الزعيم اليونانى "لامبراكيس" النائب البرلمانى عن الحزب اليسارى فى فترة الملكية، وفى إطار هذا التحقيق تبقى الشخصية الوحيدة التى تتميز بالوعى والفهم وشجاعة المواجهة هى شخصية المحامى اليهودى "مانويل" ، أنه يطارد القتلة الحقيقين ويسعى لفضح مخططاتهم ليصبح فى النهاية هو البطل الحقيقى للفيلم والشخصية المطاردة من القوى الفاشية العسكرية، دون أن يخاف أو يستسلم ليتم فى النهاية تصفيته، (أوردنا دراسة كاملة عن فيلم " زد " وشخصية مانويلفى كتاب "الصهيونية وسينما الإرهاب" الصادر عن الاتحاد العام للفنانين العرب " ١٩٩٧)، أما الفيلم الثانى فكان الفيلم الوحيد بين أفلام الإنتاج المشترك فى تلك الفترة الذى تعامل مع شخصية جزائرية تعيش غربه العمل فى فرنسا ولكن أيضا من منظور يهوديين فرنسيين هما المخرج "ميشيل دراش" وكاتب السيناريو "كلود لانزمان" اللذين حاولا الالتفاف حول الشخصية العربية بادعاء مناصرتها، بينما كان هدفهما الخفى غير ذلك[٢٣].

فى فيلم "إليزا أو الحياة الحقيقية" سنجد العامل الجزائرى "الرزاقى" (الممثل الجزائرى محمد شويح) المهاجر إلى فرنسا خلال الحرب الجزائرية يرتبط بعلاقة عاطفية مع عاملة فرنسية، مما يجعله يعيش معاناة حربين، أحدهما فى الوطن والأخرى حيث يعيش فى

المهجر، أنه لا يقابل فى باريس اشخاصا على استعداد لمناصرته من أجل قضية الجزائر، أو لمواجهة العنصرية البيضاء التى تترصد بعلاقته العاطقية ، بل إنه يقابل أشخاصا من أمثال العامل الفرنسى" لوسيان " الذى يبدو فى ظاهره وكأنه يمثل حركات الراديكاليين والثوريين المناصريين للجزائريين، فى حين أن المواقف التى يصنعها الفيلم تعتبره رجلا فقد القدرة على رعاية أسرته الصغيرة، بعد أن تخلى عن طفله وزوجته الطيبة وسرق مصوغاتها ورحل إلى باريس ليتخذ له عشيقة وليصبح مثارا لسخرية جيرانه فى بلدة بوردو، وعندما نراه يدعو الناس لمناصرة القضية الجزائرية: "يجب أن نتضامن معهم، إنهم إخوتكم"، يصبح الرد الطبيعى والتلقائى من هؤلاء الناس: "ألم تتخل عن زوجتك؟" وهو مايعنى أن من يتخلى عن عائلته يستطيع التخلى عن وطنه وقضاياه القومية.

والنتيجة التى يصل إليها الفيلم هى أنه يخلق لدى المتفرج انطباعا مؤداه أن مناصرة القضية الجزائرية بالنسبة للفرنسيين لم تكن من منطلق سياسى يتعاطف مع أمنيات الشعب الجزائرى، وإنما من منطلقات تحددها الاحتياجات الخاصة والعامه للمواطن الفرنسى، فبالإضافة إلى موقف لوسيان سنجد أن النقابات العمالية فى فرنسا لا تهتم بإنهاء حرب الجزائر دفاعا عن حق الشعب الجزائرى فى أن يعيش مستقلا، وإنما حتى لا يموت مزيد من الفرنسيين فى القتال هناك، والمثقفون اليساريون يناصرون بالكلمات التى تتناسب مع شعارتهم دون أن يتخذوا موقفا إيجابيا من قضية الاستقلال، فإذا أضفنا الكلمات التى يطلقها العامة من الشعب الفرنسى فى المقاهى والمناسبات : " ينبغى إلقاء فنبلة ذرية على الجزائر "، "ابنى يقاتل هناك وهؤلاء الأقذار يعبثون مع نسائنا "، "إلخ أمكننا أن نقول إن مواقف المؤيدين والمناهضين للقضية الجزائرية كانت تتحد فى منطلقاتها !

ولكى نوضح الأمر نقول إن" ميشيل دراش " و" كلود لانزمان " كاتبا السيناريو والحوار لهذا الفيلم، لم ينجحا رغم الواجهة البراقة التى اختفيا خلفها فى أن يمحوا أسلوبهما فى عرض من يكون المساند للقضية الجزائرية ومن يكون المناهض لها ومن يكون العربى ومن هو الفرنسى الذى يمكن أن يساند هذا العربى، كل هذا فى إطار حدث قديم يرتبط بثورة أصبحت وقت إنتاج الفيلم تنتمى إلى الماضى، أضف إلى ذلك أن الفيلم يتجاهل تماما العوامل الرئيسية التى أدت إلى ازدياد الهجرة العربية إلى فرنسا ازديادا مضطردا، وهى عوامل كما نعام ترتبط ارتباطا وثيقا بالدور السلبى للاستعمار الفرنسى والأوروبى عموما لشمال أفريقيا. ومن الغريب أن المدافعين عن هذا الفيلم من نقادنا العرب كانوا يتحيرون من

مواقف المشارك فى كتابةالسيناريو " كلود لانزمان " المتناقضة، فكيف يناصر الإنسان العربى فى " إليزا " – هكذا خيل لهم – رغم أنه كان من أشد المؤيديين لإسرائيل قبل كتابته لسيناريو الفيلم، والكل يتذكر هتافه بعبارته الشهيرة أثناء حرب يونيو ١٩٦٧ : " إذا كان جونسون يحمى إسرائيل فليحيا جونسون " وبعد أن شارك فى كتابة الفيلم بثلاثة أعوام قام بإخراج الفيلم التسجيلى الطويل " لماذا إسرائيل ؟ " بمناسبة الذكرى الخامسة والعشين لقيام دولة إسرائيل، وفيه يعبرعن مناصرته للوجود الاستيطانى الإسرائيلى وعدائه السافر للمقاومة الفلسطينية وللعرب عموما، وفى عام ١٩٨٥ أخرج فيلما تسجيليا ثانيا بعنوان " شوا " عن اليهود وذكرياتهم عن معسكرات الهولوكست.. إذن لم يكم هناك تناقض !! التناقض الوحيد هو أن المال الجزائرى شارك فى إنتاج الفيلم!

السينما التسجيلية ومع نهاية السبعينيات سيلمع اسم المخرج السينمائى الماركسى" جان بيير ليدو "الذى ولد فى " تلمسان " ١٩٤٧ بالجزائر من أب إسبانى وأم جزائرية يهودية من البربر، فبعد أن درس الإخراج فى المعهد العالى للسينما VGIK بموسكو تحت إشراف المخرج الكبير " ميخائيل روم "، عاد إلى الجزائرسنة ١٩٧٦ ليقدم رؤيته تجاه الواقع الجزائرى فى ظل إشارات متواصلة عن إنجازات اليهود والأقدام السوداء يصاحبها نبرة لا تخلو من الإنحياز تجاه " البربر " ليس بحكم نشأته بينهم فحسب بل أيضا نتيجة مفهوم شائع بين اليهود وهو "إن إحساس البربر بالإغتراب فى المجتمع جعلهم يفضلون اليهود على العرب"![٢٤] ، معتمدا فى ذلك على معالجات خفت حدتها وصرامة لهجتها باختلاف المكان والزمان، فهو لم يتنازل فى أى لحظة عن رؤيته المناصرة للأقدام السوداء واليهود، ولكن ما كان يقوله فى الجزائر فى السبعينات والثمانينات، كان أقل مباشرة وحدة مما طرحه بعد خروجه من الجزائر إلى فرنسا هربا من الإرهاب الأصولى خلال التسعينيات ، ومع تبدل لهجته خلال العقد الأول من القرن الحادى والعشرين، أصبح هدفه المعلن هو " كسر الخطوط الحمراء، والطريقة الوحيدة هى السينما فى مواجهة الحقائق الرسمية التى تحاول الجهات الرسمية فرضها على الجميع، وفى الجانبين الفرنسى والجزائرى، ولم تسمح للمؤرخين بالتعبير بحرية عما جرى بالضبط،"[٢٥] وفى ظل هذا التطور نجح فى أن يجعل الجزء الأخير من فيلمه " ثلاثية فى المنفى "مثار إعجاب واحتضان إسرائيل وفرنسا بينما رفض عرضه من الجزائر رغم أن المؤسسات الجزائرية الرسمية شاركت فى إنتاجه!!

قدمت " ثلاثية فى المنفى "على التوالى تحت عناويين "حلم جزائرى"٢٠٠٣، "جزائر أشباحى " ٢٠٠٤، " ما يبقى فى الوادى غير الحجارة " ٢٠٠٧، ونستطيع أن تبين ملامحها العامة من خلال كلمات قالها بيير ليدو فى مؤتمر صحفى عقده ٣ يوليو ٢٠٠٧وحاول فيه الدفاع عن الجزء الثالث بعد أن منعت السلطات الجزائرية عرضه :" هذا الفلم يطرح مشكلة نزوح الشّعوب المسمّاة "الأوروبيّة" (الأقدام السّوداء) واليهود من الجزائر وعددهم يقارب مليون شخص اقتلعوا بعنف ممّا كانوا ولا يزالون يعتبرونه بلدا لهم، هذا الترحيل، حسب رأيى لا يمكن إن يعتبر انتصارا للحركة الجزائرية الوطنيّة، بل فشل لها.إن حزب المؤتمر الوطنى الأفريقى L'ANC بقيادة نلسون مانديلا بجنوب أفريقيا، أعطى الدّليل بأنّه يمكن وضع حدّ للحملة العنصريّة دون وضع حد للتعايش الطائفى. إنى أعتبر الاختلاط فرصة لكل الشعوب وليس طفرة، وأن النزوح انتزع من بلادنا – يقصد الجزائر – ثروة هى الآن بالمقابل، أصبحت ملكا لفرنسا، حيث يعيش فيها ما يقارب من ٥ملايين من الجزائريين والفرنسيين من أصل جزائرى ، محاولتى السينمائية مبنية على طريقة ممارسة الفيلم الوثائقى والتى هى طريقتى، منذ عشرة أعوام والتى تتضمن رفض الكلمات المميّزة للخطابات الرّسميّة "للقادة" وعدم وضع الثّقة إلا فى ما يرويه الأشخاص"(عن موقع بيير ليدو)

لكن الواقع أن الأشخاص الذين كان يختارهم" بيير ليدو "لتشاركه الآراء حول التاريخ الجزائرى–الفرنسى خلال نصف القرن المنصرم ، كانوا يميلون إلى اعتناق أفكاره ، إما لعدم وعى بطبيعة المواقف التى ستقدم فى إطارها شهاداتهم، وإما بحكم مواقفهم التاريخية من الثورة الجزائرية أو لطبيعة انتمائاتهم العقائدية أو الدينية ، فى الجزء الأول "حلم جزائرى" An Algerian Dream 2003، يتحدث عن حلم الجزائر فى الحرية الذى تحقق بفضل حرب الاستقلال التى خاضها جيش التحرير وساندتها كل القوى الثورية الأوربية والكتاب والمثقفون الفرنسيون ومنهم الصحفى الفرنسى–البولندى الأصل اليهودى الديانة " هنرى إليج " عضو الحزب الشيوعى فى كل من فرنسا والجزائر والذى يركز الفيلم على قصته باعتباره من أوائل الصحفيين الذين اكتسبوا اعترافا دوليا لمناهضتهم التعذيب وتحديدا فى سياق الحرب الجزائرية (١٩٥٤ – ١٩٦٢)، وفى الجزء الثانى" جزائر أشباحى " Algeria, My Phantoms 2004 يزور ما بين ربيع ١٩٩٨ وربيع ١٩٩٩مدنا فرنسية كثيرة لعرض أفلامه، والحديث عن وطنه الجزائر مع شخصيات نبذها هذا الوطن وكانت فرنسا هى ملجؤهم، يلتقى بمظلى سابق من فرنسيى الجزائر، وابنة حركى[٢٦]

وصحافى نجا من محاولة اغتيال، وأفراد من عائلته اليهودية ومنهم شقيقات أمه اللائى ولدن بين بربر الجزائر، وكل شخصية بحد ذاتها شاهدة على مشكلة خاصة من الماضى ومازال شبحها يطارده وعليهم جميعاً كما يرى ليدو إيجاد هوية جديدة لأنفسهم، وينتهى هذا الجزء بالسّؤال التالى: "الجزائر أصبحت مستقلّة، لماذا لم تستطيع أن تكون متسامحة (أخويّة)؟ ويأتى الجزء الأخير"ما يبقى فى الوادى غير الحجارة" ٢٠٠٧ ليؤكد أن العنف الطائفى فى الجزائر تضاعف طوال حرب التحرير ٥٤ – ٦٢ وأن هذا العنف ما زالت انعكساته قائمة .

يروى "مايبقى فى الوادى غير الحجارة " أو " الجزائر... تاريخ ليس للبوح"-Algeria, Un spoken Stories طيلة ساعتين وأربعين دقيقة قصة كل من كتيبة وعزيز اللذين كانا صبيين صغيرين إبان الثورة وبعد الاستقلال، يحاولان العودة بذكرياتهم إلى تلك الفترة واسترجا ع ما حدث بالضبط، فيما يقوم خير الدين المولود سنة ١٩٧٢ بمرافقتهما، فهو يستعد لعرض مسرحية «المستقيمون» لصاحبها ألبير كامو – الكاتب الفرنسى المولود فى الجزائر والذى حاز على جائزة نوبل للآداب عن روايته «الغريب»– كل هؤلاء يجمعهم هدف واحد هو البحث عن الحقيقة التى يحاول أن يفرضها المخرج، وهى أن يهود الجزائر كانوا يعيشون فى انسجام مع الجزائريين أو «المسلمين» كما كانوا يلقبون، ثم إن يهود الجزائر عانوا من بطش حزب جبهة التحرير الوطنى وأنهم طردوا، وبعضهم قتل مثل "ريمون" معلم الموسيقى الأندلسية الذى اغتيل عام ١٩٦١ وسط مدينة قسنطينة . تلخص " آسيا شلانى " فى مقال مؤرخ بتاريخ ٩ / ٤ / ٢٠٠٨ بعنوان "جون بيار ليدو يحمل جبهة التحرير الوطنى قتل الشيخ ريمون" المواقف الرافضة للجزء الاخير من ثلاثية ليدو بقولها : "طرح الفيلم عدة تساؤلات حول التصور الذاتى البعيد عن الحقيقة التاريخية، ولو أنه لا توجد حقيقة مطلقة."الجزائر... تاريخ ليس للبوح"جاء بعيدا عن موضوعية الطرح، رغم محاولته استخدام الأسلوب التهكمى الذى كان يطفئ بين الحين والآخر حرارة التاريخ، غاب الاستعمار الفرنسى وحضرت الأراضى الفلاحية والعلاقة الإنسانية بين ملاكها من الأقدام السوداء والجزائريين العاملين بها آنذاك، غابت الجرائم الفرنسية عدا إشارة خفيفة إلى بعض الأحداث، ظهرت الجبهة مسؤولة عن عدة جرائم ضمن تصفية الحسابات مع الثوريين، وأيضا حملهم مسؤولية قتل الشيخ ريمون سنة ١٩٦١ وهو مغن وعازف فى الطرب الأندلسى، رغم أن القرائن التاريخية لم تتوصل حتى يومنا هذا إلى المتسبب الفعلى فى قتله، وفى النهاية الفيلميتضمن رسالة إلى العالم تقول إن العنف متجذر فى طبيعة الجزائرى، فى إشارة إلى ظاهرة الإرهاب اليوم.

المهم أن فيلم " الجزائر... تاريخ ليس للبوح" ومعه أكثر من فيلم روائى تعامل مع موضوع الأقدام السوداء واليهود من إخراج مخرجين جزائريين مقيمين فى فرنسا، جاء عرضها جميعا فى وقت بدأت تكثر فيه الزيارات المتكررة لليهود إلى غرب الجزائر،تحت غطاء "الأقدام السوداء" ومن مختلف الدول الأوروبية خاصة فرنسا وإسبانيا وحتى من إسرائيل وبجوازات سفر أوروبية، وفى ظل دعاوى سياسية تنادى بأن "اليهود الفرنسيون يتطلعون لمشروع الاتحاد الأورو متوسطى لبسط نفوذهم بالجزائر" وبأن "ساركوزى فتح المجال واسعا للوبى اليهودى للمطالبة بممتلكاتهم بالجزائر" [٢٧]، والواقع أن هذه الدعاوى لم تكن حكرا على الجزائر فقط، بل ترددت فى هارمونية مريبة فى جميع أنحاء العالم العربى، وكان لها صداها السينمائى فى أكثر من فيلم عربى وأجنبى! وفى محاولة للرد على فيلم "جان بيير ليدو" " الجزائر... تاريخ ليس للبوح" أعادت الأفلام التسجيلية الجزائرية خلال السنوات الأخيرة إلقاء الضوء على كل الصفحات التى تخلق تقاربا بين الجزائر والأقدام السوداء واليهود، بداية من علاقة الثورة الجزائرية بشبكة "جونسون" فى فيلم "المقاومة الأخرى" إخراج رشيد نفير٢٠٠٧" ووصولا إلى الدور الذى لعبه مسجد باريس خلال الحرب العالمية الثانية وأمامه الجزائرى "سى قدور بن جبريت" فى إنقاذ عدد من اليهود من قمع القوات النازية فى فيلم بعنوان " مسجد باريس.. مقاومة منسية ١٩٤٠ – ١٩٤٤ " إخراج الجزائرى " درى بركانى " ٢٠١١ وفيه يكشف مخرجه خلال ٢٦ دقيقة صفحة تاريخية غير معروفة ومجهولة لدى الجمهور الواسع والمتمثلة فى التضامن الذى أبداه المسلمون تجاه اليهود والمقاومين من خلال إيوائهم فى أماكن سرية بمسجد باريس بعد هزيمة الجيش الفرنسى أمام ألمانيا النازية سنة ١٩٤٠، حيث يعتبر هذا التاريخ بداية لسياسة القمع التى اشتدت خلال السنوات الأربع من الاحتلال. كما يكتشف المشاهد من خلال شهادة إحدى السيدات التى كانت تبحث عن قبر جدها الذى قتل بالقرب من بوابة مسجد باريس خلال الاحتلال الألمانى تاريخا آخر للمسجد سيما الدور الإنسانى لإمامه الجزائرى " سى قدور بن غبريت "الذى جعل من هذا الصرح الإسلامى فى فرنسا مأوى لليهود المطاردين من قبل القوات النازية. وقد شكل الفيلم مصدرا هاما للفيلم الروائى "الرجال الأحرار" ٢٠١١ للمغربى إسماعيل فروخى الذى يعد امتدادا للبحث عن الحقيقة حول دور المسلمين فى إنقاذ اليهود من قمع النازيين.

- ٢ -

السينما المغاربية وقضية فلسطين

شكل قيام دولة إسرائيل ثم حصول دول المغرب العربى على استقلالها ونشوب العديد من الحروب بين العرب وإسرائيل، نقط تحول فى تاريخ الطوائف اليهودية، فبينما جذبت الهجرة أبناء الطبقات الفقيرة بالمجتمع اليهودى فى ظل إغراءات مكاتب الهجرة الصهيونية، فإنها لم تشكل حتى بداية السبعينيات فى تونس والمغرب عامل جذب لأثرياء اليهود الذين كانت أوضاعهم الاقتصادية أكثر رسوخا فى المجتمع، أو لأبناء الطبقة الوسطى الذين طرأ تحسن ملموس على أعمالهم وأنشطتهم الحرة، ومع ذلك فشلت كافة الجهود الرامية إلى دمج اليهود فى الحركات القومية المحلية[٢٨] ورغم الموقف القومى المشرف للشعوب المغاربية تجاه القضية الفلسطينية فى ظل تيارات سياسية متباينة وبالغة التعقيد، فإن المثقف والسينمائى المغاربى عموما كانت دائما تتنازعه وقائع تتباين أحيانا مع رؤى المثقف والسينمائى فى المشرق العربى الذى كان احتكاكه بالقضية الفلسطينية أكثر مباشرة وتأثيرا على حياته العامة والخاصة، وهو تباين يعكسه السينمائى والمثقف التونسى "فريد بوجدير" عندما يفسر طبيعة العلاقات داخل فيلمه "صيف حلق الوادى" ١٩٩٦ (إنتاج مشترك تونس، فرنسا، بلجيكا) الذى يتوارى وراء المراهقة والجنس ليطلق منظوره تجاه علاقة المشرق والمغرب باليهود وقضية فلسطين، يقول بوجدير: "أنا شعرت فى عام ٩١ – بعد اتفاقية أسلو بين الإسرائيليين والفلسطينيين –- إنه جاء الوقت لكى نتكلم عن التسامح الموجود فى العالم العربى، أولا هناك فرق فى هذا بين المشرق والمغرب، ففى الشرق، اللغة توحد والدين يفرق، ولكن فى المغرب كلنا مسلمون، فالدين يوحد واللغة تفرق، نحن فى تونس كلنا مسلمون، ولذلك نحن فى حاجة إلى أن نصور لجيل الشباب الجديد، التسامح الذى كان موجودا بالنسبة لنا كمسلمين فى علاقتنا بالأديان الأخرى، وهذا ليس موجودا الآن ، لأن الأقليات غادرت تونس والجزائر والمغرب منذ فترة[٢٩] إن بوجدير عندما يطرح مقولة: "فى المغرب كلنا مسلمون،الدين يوحد واللغة تفرق" يبدو أنه يقصد ثلاثية اللغة العربية والفرنسية والأمازيجية، وخاصة الأمازيجية بتيارها المستلب تماما للغرب، لا يتحدث سوى الفرنسية ، يحتضن الثقافة الفرنكوفونية، يناصر

الصهيونية[٣٠]، يلعبت دورا اعتراضيا جذريا على النظام العربى بما يمثله من بعد لغوى عربى سواء فى الثقافة أو الانتماء، وهى ظاهرة راهنت عليها فرنسا بهدف إحداث شرخ فى النسيج الوطنى المغاربى ونجحت فى ترسيخها عبر آلياتهما ووسائلهما الثقافية قبل وبعد الاستقلال، ولعل فيلم " صيف حلق الوادى " – ومعه عشرات النماذج الشبيهة – يأتى كترجمة حرفيه لهذا التوجه.

الشخصيات الرئيسية فى "صيف حلق الوادى" – الذى شارك فى كتابته كل من "فريد بوجدير" "ونورى بوزيد" – لا تتحدث سوى الفرنسية والإيطالية وربما بعض الأمازيجية، العربية لا نسمعها سوى من خلال المشردين والباعة الجائلين أو من خلال راديو ترانزستور يعلن من القاهرة أخبار هزيمة٦٧، وهى أخبار مشئومة تأتى من مصر ولكن يسبقها إلى المجتمع التونسى شخصية لا يقل وجودها شؤما داخل الفيلم ويلعبها ممثل مصرى من خلال خليط لغوى يؤكد جذوره المشرقية. وهو نهج يتبعه المخرج فى اختيار ممثليه بحيث تتفق ديانتهم وأصولهم العرقية مع طبيعة الدور الذى يؤدونه داخل فيلمه، وينطبق ذلك على اختيارالممثلة التونسية – الإيطالية الأصل " كلوديا كاردينالى " والممثل التونسى – الفرنسى اليهودى "ميشيل بوجناح "ليظهرا فى الفيلم بشخصياتهما الحقيقية كنموذجين للنجاح خارج الوطن الأصلى .

تدور أحداث الفيلم عام١٩٦٧:مدينة " حلق الوادى "الساحلية على بعد سبعة أميال من تونس العاصمة، بين المنازل البيضاء والمقاهى والحانات، وعلى امتداد الشاطئ وداخل دور السينما، يحاول الأهالى التحرر من همومهم باللعب والرقص والغناء وتناول الطعام والشراب، الكل تسيطر عليه الرغبة فى الاستمتاع، الكبار يعوضون متاعب مهنهم الشاقة، والشباب والفتيات يعيشون مرحلة المراهقة الجنسية بكل مظاهر الاندفاع والمرح، صورة يقدمها المخرج فريد بوجدير كافتتاحية تعكس نظرة حنين إلى طفولته، يعقبها التركيز على حياة ثلاث عائلات مسلمة ويهودية وكاثوليكية يجمع بينها منزل واحد يرفرف عليه جو التسامح والانسجام الذى يمنحهم السعادة والطمأنينة رغم الاختلافات الدينية والعرقية ، المدينة تعيش لحظة فارقة فى حياة سكانها، لحظة انتظار حضور ابنة المدينة الممثلة العالمية " كلوديا كاردينالى" التى تعود بعد ثلاثين عاما من خروجها من "حلق الوادى " لتحضر زفاف قريبتها اليهودية وسط فخر وسعادة الجميع بالابنة البارة التى ما زالت تتذكر رغم شهرتها أصولها التونسية وأهل مدينتها من كافة الأديان.

ولكن هذا التجانس الإنسانى المميز سرعان ما تطغى عليه ظلال كئيبة تعكسها نذر حرب فى المشرق العربى، وظهور صاحب المنزل العجوز الحاج "Hdje Beji (جميل راتب)، الذى جاء بتعصبه الدينى وحقده ورغباته الحسية المريضة لينشر المرارة والشقاق فى أجواء الفيلم المرحة، أنه شخصية غامضة عبوسة، لا يتحدث كثيرا، يستنكف أن تأكل العائلة المسلمة من طعام العائلة اليهودية، يتابع بشهوانية مرضية الفتاة "مريم" ابنة العائلة المسلمة، يتلصص عليها أثناء استحمامها، يشعر بالغيرة عليها من شباب فى مثل عمرها، وأخيرا ينجح فى أن يفرق بين العائلات الثلاث فى لحظة تنشب فيها حرب ٦٧ وما أعقبها من هزيمة لكل العرب.

التفاصيل داخل الفيلم تتوارى كما ذكرنا وراء أجواء المرح ومشاهد العرى ومغامرات المراهقين الجنسية، ولكن مغزاها لم يكن خافيا على المشاهد المغاربى والتونسى تحديدا، نجد من يقول : " أنا ضدّ أن يقول فريد بوجدير فى «صيف حلق الوادى» إننا فى ليلة حرب ١٩٦٧ كنّا فى غيبوبة وما حدث ليس لنا علاقة به فى تونس.. ولو اقتصر فريد بوغدير على المعطيات التاريخية لتعايش المسلم واليهودى والمسيحى تعايشا حضاريا لكان أفضل من القراءة الغريبة التى قدمها."[٣١]، ويقول كاتب بمجلة الصباح التونسية : " الفيلم يوحى بأن اهتمام التونسيين فى ضاحية حلق الوادى بزيارة الممثلة الإيطالية كلوديا كاردينال للضاحية فى صيف سنة ١٩٦٧ كان أكثر من اهتمامهم بالحرب العربية الإسرائيلية التى اندلعت فى نفس التاريخ![٣٢] ويعلق كاتب آخر على مشهد يصور طرد صاحب المنزل المسلم للساكن اليهودى فى أعقاب حرب ٦٧ بقوله : "المشهد كان محمّلا برموز وإشارات لا تخفى وتم تمريرها فى مجرى الأحداث، فإن يظهر اليهودى فى الشّارع مع حاجياته بعد أن طرده صاحب الدّار وهو عربى مسلم فهو مشهد لا يمكن أن يكون اعتباطيا، ولمّا سئل المخرج فريد بوغدير المعروف بميولاته نحو إرضاء الغرب فى أفلامه عن هذا المشهد أجاب بأنّه لم يقصد من ورائه شيئا![٣٣]، أما عن أجواء الفيلم الجنسية فيكتب عنها أحد أعضاء اتحاد الكتاب التونسى مقالا جاء فيه : "الفتاة التونسية فى شريط "صيف حلق الوادى" تلهث وراء من يَفتض لها بكارتها، متحدية جميع القيم المجتمعية ، ولا يهمها من يقوم بذلك يهوديا أو نصرانيا أو "مسلما"!؟ ويتحرر المجتمع من كل ثوابته وقيمه فيغلب على الأفراد شرب الخمرة والتسكع فى الشوارع ومراودة الفتيات واختلاط الحابل بالنابل فى مناسبات الفرح، واتخاذ العشاق وبيع الذمم والتماهى مع تقاليد المجتمع الغربى والولاء لكل ما هو غربى وكل ذلك رمز على تقدم الوطن وتحرره! " لأن التحرر الجنسى هو بداية لتحرير المجتمع![٣٤].

وكان من الطبيعى ان تدعم المهرجانات العالمية التى عقدت فى عام ١٩٩٦ فيلم "صيف حلق الوادى" وأن تمده بترشيحات لجوائزها الرئيسية، فيرشحه مهرجان برلين السينمائى الدولى لجائزة " دب برلين الذهبى " ، ويرشحه مهرجان نامور الدولى للأفلام الفرانكوفونية، بلجيكا "للجائزة الذهبية كأحسن فيلم ناطق بالفرنسية"، ويرشحه مهرجان بلد الوليد فى إسبانيا لجائزته الذهبية، ولم يقتصر الأمر على المهرجانات السينمائية بل تجاوزها إلى المجلات اليهودية الشهيرة مثل(٣٥) "The Jewish Quartery" التى أفردت له دراسة مطولة حاول كاتبها لين جوليوس Lyn Julius من خلال حديثه عن الفيلم استكشاف الماضى والحاضر والمستقبل المحتمل لحياة اليهود فى تونس، مع تقديم عرض لأهم الأفلام التونسية التى تعاملت مع الشخصية اليهودية، والتركيز على دور "شمامة شيكلى" فى بدايات السينما فى تونس، والدور الريادى الذى انتهجه نورى بوزيد عندما قدم شخصية اليهودى الطيب فى فيلمه "ريح السد" ١٩٨٤ . ومع ذلك فإن ردود الأفعال التونسية تجاه الفيلم أكدت أن الارتباط الجماهيرى فى المغرب العربى بقضية فلسطين كان حيا ومتفاعلا، فالقضية وملابساتها لم تكن اختلاف دين أو لغه، ولكن قضية شعب طرد من أرضه وألقى به فى غياهب الشتات والتشرد والضيا ع، وهنا يصبح التساؤل هل سمح للسينما فى المغرب العربى أن تلعب دورا حقيقيا تجاه هذه القضية بعيدا عن ضغوط الإنتاج المشترك الأوروبى؟!

للسينما الروائية الجزائرية تجربة رائدة وجّهت فيها كاميراتها إلى فلسطين وتمثلت فى فيلم " سنعود " إخراج محمد سليم رياض عن سيناريو، أنيافرا نكوس، واقتباس وحوار محمد سليم رياض وأحمد راشدى، إنتاج الديوان الوطنى للتجارة والصناعة السينمائية فى الجزائر بالاشتراك مع منظمة التحرير الفلسطينية سنة ١٩٧٢، ونقلت من خلاله وقائع يوميات الشعب الفلسطينى إثر الاحتلال الإسرائيلى على الأراضى الفلسطينية، كما يصور معاناة الفئات المختلفة من الاضطهاد والتعسف الذى يمارسه العسكريون اليهود على الأبرياء العزل(٣٦).

غير أن الفنان الجزائرى وهو يعالج أحداث المقاومة الفلسطينية كان يمثل فى نفس الوقت واقعه الخاص، فيتأثر بما حدث للمقاومة الجزائرية، وينظر إلى ماضيه القريب فى ضوء فهمه الشامل لطبيعة المستعمر أيا كانت منطلقاته، وفى ضوء معاييره الخاصة وقيمه المحددة، ويشترك هذا كله فى اختياره الأحداث والشخصيات وتحديد المواقف إزاءها، لذلك كان من الطبيعى أن تتركز أحداث "سنعود" حول أجواء تذكرنا فى بعض تفاصيلها

بثورة الجزائر ومقاومة الاستعمار الفرنسى،من خلال أحداث تتركز حول أساليب طرد الفلسطينيين من ديارهم لإقامة المستعمرات الصهيونية، وحول بطل شاب (هايل الغازى)يعيش فى معسكرات للاجئين ويقرر الانضمام الى منظمة تحرير فلسطين لينقل المعركة إلى الأراضى المحتلة ضد العدو الذى لا يتورع عن إذلال سكان قريته وانزال كافة أنواع الإذلال والمهانة بهم. وهنا يظهرالعدو الشيطانى (التقليدى) الكولونيل الإسرائيلى "آرييه بن ايتزاك" وهو يضرب الحصار على الفدائيين فى الجبال، ويعمد من أجل القبض عليهم أحياء الى أسر سكان القرية وأخذهم كرهائن. وتفاديا لوقوع مجزرة تفتك بالسكان يتظاهر (هايل الغازى) بتسليم نفسه إلى "بن إيتزاك " وعند اقترابه منه يلقى قنبلة يدوية ينشأ عن انفجارها موته هو والكولونيل ويسود الذعر بين الإسرائيليين، وينتهز الفدائيون الآخرون الفرصة لينطلقوا مسرعين نحو الحدود الأردنية.

ويستمر الدور الجزائرى فى التعامل مع القضية الفلسطينية ولكن من خلال الأفلام الوثائقية، أو أفلام الدراما –التسجيلية، ونذكر مثال على ذلك فيلم "حرب دون صور" للمخرج الجزائرى محمد سودانى، إنتاج ٢٠٠٣، تدور أحداثه حول حدث حقيقى هو اجتياح الجيش الإسرائيلى لمخيم اللاجئين فى جنين وتدميره سنة ٢٠٠٢ ، ومن خلال عنف الاحداث، والمخيم المدمّر، يحاول أن يجمع الشهادات الحية لسكان المخيم، وهم بعد تحت وطأة صدمة هجوم الجيش الإسرائيلى عليهم، كما يحاول ان يكون وثيقةً حية عن معاناة ويأس شعب مقموع.تونس : قبل فيلم " صيف حلق الوادى "انتظرت السينما التونسية طويلا حتى يظهر من بين سينمائييها من يكسّر قاعدة «احتكار» السينمائيين المشارقة لموضوع القضية الفلسطينية فى السينما العربية.. انتظرت تحديدا الى غاية ظهور شريط «السنونو لا تموت فى القدس» ١٩٩٤ للمخرج السينمائى التونسى رضا الباهى فى مرحلة ما بعد اتفاق أوسلو (تسعينيات القرن الماضى) أى مرحلة الترويج لمقولات السلام بين الفلسطينيين والإسرائيليين، وبصرف النظر عن الموقف السياسى من الطروحات الفكرية والايديولوجية التى تضمنها هذا الشريط فان ميزته الاساسية تبقى أنه الشريط التونسى الاول فى تاريخ السينما التونسية الذى تناول القضية الفلسطينية..[٣٧].

(السنونو لا تموت فى القدس) فيلم فرنسى – تونسى – مع مساهمة فلسطينية ، تدور أحداثه حول ريتشارد (الممثل الفرنسى جاك بيرين)، صحافى تلفزيونى فرنسى – يهودى توكل إليه مهمة متابعة ما يجرى فى القدس من أحداث سياسية عشية قيام رئيس الوزراء الإسرائيلى"إسحق رابين" والزعيم الفلسطينى" وياسر عرفات" بالتوقيع على اتفاق السلام

فى أوسلو، ريتشارد سعيد بمهمتة لأنها ستتيح له فرصة لقاء حبيبته الإسرائيلية "أستير" Laurence Masliah وهى طبيبة نفسية تعيش مع والدها "موشيه" (الممثل الأمريكى بن جازارا) المطارد باستمرار من ذكرياته المفزعة قبل فراره من المحرقة النازية (الهولكوست)، يلتقى ريتشارد عند وصوله المنطقة بالشاب الفلسطينى " حمودى " (الممثل سالم داو) وهو سائق سيارة أجرة طيب ولكنه ثرثار ويلقب بين معارفه ب"الراديو المحلى"، يتخذه ريتشارد دليلا له وفى نفس الوقت يعايش قصة عائلته الفلسطينية التى اقتلعت فى عام ١٩٤٨ مما أدى إلى اختفاء جدته فى ظروف غامضة، ومن خلا ل قصة جد "أستير" وجدة " حمودى"يغوص ريتشارد فى عمق الرؤيتين العربية واليهودية للصرا ع فى المنطقة بعيدا عن التقارير السياسية المتسرعة، وليكتشف فى النهاية أن المنافسات القديمة بين الإسرائيليين والفلسطينيين عميقة ومعقدة والصرا ع فيها تحكمه عناصر متباينة من الأنانية والكرم ، التسامح والتعصب، الظلامية والانفتاح،مما يجعل من الصعب حلها بسهولة.

ويعد فيلم (السنونو لا تموت فى القدس) أول إنتاج سينمائى لمخرج عربى يتم تصويره على الأراضى الإسرائيلية ويشارك فى تنفيذه طاقم من الفنانين والفنيين الإسرائيليين والفلسطينيين والتونسيون وألأوربيين، ورغم أن هناك من اقترح على "رضا الباهى" تصوير الفيلم بمخيمات الأردن، أو لبنان إلا أنه لم يقتنع، وأصر أن يصور فيلمه حيث تدور الأحداث بغزة والقدس، وقد ساعده على ذلك جواز سفره الفرنسى الذى سهل له الحصول على تصريح التصوير من السلطات الإسرائيلية والفلسطينية على السواء، معترفاً بأن هناك الكثير من المعدات المستخدمة فى تصوير الفيلم هى معدات إسرائيلية استعان بها لإنجاز التصوير، فقد تعامل مع الإسرائيليين كما يتعامل معهم عرب ٤٨ .

ورغم مساهمة الجانب الفلسطينى فى إنتاج الفيلم بخمسين ألف دولار، فإنه أثار عقب عرضه غضب السلطة الفلسطينية آنذاك وذلك لتعارض فكرته مع رغبتها القوية فى خوض عملية السلام، واتهمه البعض بالتطبيع الصريح مع إسرائيل، وهو ماحاول "الباهى" نفيه فى حوار نشر معه فى جريدة "الصباح" التونسية فى فبراير عام ٢٠١١وجاء فيه :

"اتهامى أنى هرولت للتطبيع مع إسرائيل قول مردود على أصحابه.. وحملة مغرضة تعرضت لها.. ففى هذا الفيلم كانت هناك جملة تدحض ما وقع تداوله مفادها: "لا سلام.. لا سلام مع إسرائيل"، كما تنبأت آنذاك وفى منتصف التسعينيات وفى نفس الفيلم بأن الفلسطينى سيقتل بسلاح أخيه الفلسطينى ، وفى هذه الفترة لم تكن حركة حماس قد اشتد عودها بعد ولم تدخل فى صدام مباشر ومفتوح مع فتح ... وأريد أن أشير هنا إلى

أن معادلة التطبيع الذى أؤكد أنه شأن فلسطينى بالدرجة الأولى سهلة.. فالعودة إلى حدود ٦٧ وتحرير الأرض المستعمرة من الكيان الصهيونى قد يجعلنا نفكر وليس نقرر التطبيع.. وهذا الحل تبناه حتى أوباما... وأريد أن أؤكد هنا أن حملة التشهير التى استهدفتنى كانت فى إطار حرب يشنها ثقفون عرب على المثقفين التونسيين وأذكر هنا المثقفين المصريين الذين يعيشون تطبيعا معلنا مع إسرائيل منذ كامب ديفيد ويتربصون بأى عربى ليكيلون له التهم الجزاف فأنا دخلت الى إسرائيل بجواز سفر فرنسى وليس تونسيا حتى لا توضع التأشيرة الإسرائيلية على جوازى كعربى (وهو ما يفرحهم كثيرا) كما أن الشركة المنتجة كانت شركة فلسطينية وحتى وإن استعانت ببعض الفنيين اليهود فهذا ليس مبررا كافيا للاتهام بالتطبيع، فأنا لم أرد التصوير بمخيمات اللاجئين بجنوب لبنان مثلا".[٣٨]
وصدى دفاع "الباهى" عن موقفه يتردد مرة أخرى عندما يعرض فيلمه فى الكويت عام٢٠٠٠، ليأتى رد الفعل هناك هادئا ولكنه محدد فى رؤيته: "إنه منظوره الخاص وفكره الملتحم بالمجتمع الفرنسى، فقد درس علم الاجتماع بباريس، وكانت هى الانطلاقة الأولى له للاطلاع على عالم السينما،وقد اعترف (الباهى) أثناء اللقاء – وقد بدت علامات الفخر على وجهه – بأنه (فرنسيًّا) لأنه أقام بفرنسا ١٦ عاماً، إلا أنه فى الوقت ذاته يتحدث عن طفولته بمدينة (القيروان) التى ولد بها عام ١٩٦٤، وحبه الشديد لأمه، واحترامه للوالد، وطائر (السنونو) الذى يرى فيه رمزاً للأمل والتفاؤل، لذلك استوحى منه اسم الفيلم، ورغم تحقق نبوءة (السنونو)،إلا أننى لم أشعر مع الأجزاء التى عرضت أثناء اللقاء بحميمية وذلك بسبب تمنع النفس لقبول وجهة النظر الغربية،خصوصاً أن أجزاء كبيرة من الحوار دارت باللغة الفرنسية والعبرية،وتلك هى المأساة الكبرى التى تسببت فى خلق الهوة الشاسعة بين الثقافة العربية السائدة من جهة،وثقافة دول المغرب العربى من جهة أخرى،سواء على مستوى اللغة أو الفكر العام الذى رسخه الاستعمار الفرنسى.[٣٩] المغرب :المتأمل للفيلموغرافية المغربية منذ بدايتها(١٩٥٨) إلى اليوم (التى تتجاوز المائتين) يلاحظ بشكل عام غياب تعاطى السينما الروائية المغربية بشكل مباشر للقضية الفلسطينية فلا عنوان يذكر قد يشير إلى فلسطين أو إلى الاحتلال الصهيونى لها، ولا سيناريو فيلم مأخوذ عن رواية فلسطينية أو عربية أو مغربية حول معاناة الفلسطينيين، بل إن المشاهد المغربى يستعصى عليه أن يتذكر شريطا مغربيا يحتوى على مشاهد لواقع الاحتلال أو للمقاومة الفلسطينية أو غيرها. إلا ما كان فى شريط "حلاق درب الفقراء"(١٩٨٢) لمحمد الركاب، الذى وظف الصورة الإخبارية/التلفزيونية للتطرق لمذبحة صبرا وشاتيلا، فى

مشهد معبر عن الحالة التى يوجد عليها الوضع العربى، حيث يبين المشهد بطل الفيلم وصديقه الذى يدعوه إلى احتساء زجاجة خمر وهما يتحدثان عن همومهما اليومية ورغبة الصديق فى العيش فى ظروف اقتصادية مريحة (مال، صديقة، نزوات...) فى حين صور القتل والمذبحة تمر أمامهما على الشاشة. وهذا المشهد يتكرر مرتين أو ثلاثة لعمق مغزاه. ثم هناك الشريط المتميز "جنة الفقراء" للمخرجة إيمان المصباحى التى تطرقت من خلال موضوع الهجرة إلى أوروبا ومعاناة العرب هناك وإلى معاناة الفلسطينيين مع الاحتلال الصهيونى، عن طريق أغانى جيل الجيلالة الملتزمة التى وظفت بطريقة جيدة فى الفيلم والتى تذكرنا بالسبعينات والثمانينات حيث القضية كانت حاضرة بقوة فى جميع المجالات الفنية..(٤٠).

خلال السنوات الأخيرة ظهر فيلمان مغربيان يتطرقان لهجرة اليهود المغاربة إلى فلسطين المحتلة عوضا عن التطرق لتهجيرآلاف المواطنين الفلسطينيين من بلدهم إلى بلدان أخرى. والفيلمان هما "وداعا أمهات" لمحمد إسماعيل(٢٠٠٧) "فين ماشى يا موشى؟" (٢٠٠٨) لحسن بنجلون ، بالإضافة إلى بعض الأفلام التسجيلية التى ركزت على الصراع العربى – الإسرائيلى، وفى الحالتين الروائى والتسجيلى سنجد دورا لليهود المغاربة فيبلوره ملامحها سواء من خلال المشاركة فى كتابة السيناريو لفيلم " وداعا أمهات "، أو فى إخراج فيلم تسجيلى بعنوان "أرضى"، أو فى احتضان أفلام تسجيلية أخرجتها مخرجة إسرائيلية من أصول مغربية "سيمون بيتون"، وفى جميع الأحوال يبقى التمويلالأوروبى هو العنصر الأكثر حسما.

فيلم "فين ماشى أموشى؟" – "أين أنت ذاهب يا "موشى"؟– والذى كان قد أطلق عليه المخرج قبل الانتهاء منه نهائيًا اسم "الحانة". يحكى قصة هجرة الكثير من اليهود المغاربة إلى إسرائيل فى الستينيات، وبالتحديد سنة ١٩٦٣، سنوات قليلة بعد استقلال المغرب، بحيث يصور الفيلم أعدادًا كبيرة من اليهود يغادرون منطقة "أبى الجعد" (تقع فى إقليم خريبكة الذى يقع وسط المغرب) بواسطة سماسرة من أجناس مختلفة، فى مقابل رفض آخرين الهجرة من المغرب، لأنهم يعتقدون أنهم أبناء متجذرين بالمغرب، أما فيلم " وداعا أمهات " إخراج لمحمد إسماعيل وساعدته فى كتابته السيناريست اليهودية – المغربية " غاندا دانان "، فتدور أحداثه أيضا فى سنوات الستينيات من تاريخ المغرب، من خلال قصة أسرتين؛ واحدة مسلمة والأخرى يهودية، كانتا تنعمان بحياة هادئة يطبعها التعايش والتفاهم، قبل أن تكثف وكالات تهجير اليهود إلى إسرائيل نشاطاتها عبر دول العالم ومن

بينها المغرب. كما حاول المخرج فى هذا الشريط أن يحكى مسلسل هذه الهجرة ومعاناة الاستقبال الإسرائيلى لهؤلاء اليهود المغاربة. يقرّ أستاذ علم الاجتماع والناقد السينمائى المغربى محمد الدهان إن فيلمى حسن بنجلون ومحمد إسماعيل، وإن كانا ينطلقان من وقائع تاريخية فى ستينيات المغرب، فإن هذا التناول التاريخى عندما ينتقل إلى الشاشة الكبيرة يضعنا أمام محك فاصل بين موضوعيته وعدم حياده شعرة صغيرة، فنقل الحقائق التاريخية إلى مشاهد سينمائية إما أن يكون حقائق ثابتة أو مزيفة، وبالتالى فنحن هنا أمام أخلاقيات يجب أن يتصف بها المخرج السينمائى. فالمعروف عند كثير من المؤرخين النزهاء ومنهم مؤرخون يهود (إدمون عمران المالح) أن هجرة اليهود المغاربة إلى إسرائيل كانت مناورة صهيونية ضد اليهود المغاربة أفقدتهم هويتهم وجذورهم، وأكثر من ذلك مورس عليهم إرهاب من نوع آخر داخل إسرائيل فقد كانوا يعاملون كمواطنين من "الدرجة الثانية"، أو دروع بشرية لحماية الحلم المزعوم.. وهذا ما حتما ما تمناه الجمهور من المخرجين لإظهاره فى فلميهما "فين ماشى يا موشى" و"وداعًا أمهات".. فهل ستتاح لنا فرصة متابعة الجزء الثانى للفلمين من داخل إسرائيل[٤١] من جهته يرى الناقد السينمائى المغربى محمد أشويكة مؤلف كتاب"الصورة السينمائية: التقنية والقراءة"،و كتاب " السينما المغربية : أطروحات وتجارب " : "أن بعض السينمائيين المغاربة أبانوا على لهفة كبيرة فى قنص منح الدعم الذى جلبه وقد يجلبه تناول مثل هذه الموضوعات. فإذا تجاوزنا المسألة الإنتاجية يبقى المشكل متعلقًا بمدى أهمية هذه القضية فى الوجدان الجماعى للمغاربة؛ إذ يمكن أن نطرح سؤالاً بسيطًا يتمثل فيما يلى: ما الذى جعل اليهود المغاربة يبدلون بلدًا كالمغرب يوفر لهم الحماية والحرية الاقتصادية والحرية الدينية ببلد آخر قام على عذابات وآلام إخوان لهم عرب هو فلسطين؟؟".

ويضيف: "أعتقد بوضوح ودون لف أن المسألة تكمن فى الدعاية المجانية من طرف المخرجين المغاربة للأطروحات الصهيونية. فمهما تسترنا حول التناول الفنى والأطروحات(الإنسانوية) لا يمكن أن نبرر همجية (إسرائيل) فى وجه فلسطين بأى مبرر فنى كيفما كان". وردًا على مبررات إنتاج مثل هذه الأفلام فى السينما المغربية يقول محمد أشويكة: "من خلال ما أظهرته هذه الأفلام المغربية على ندرتها يتبين أن الخطابات التبريرية من قبيل اليهود المغاربة وطنيون، متعايشون، كانوا ضحية للاستعمار (كما أظهر فيلم "وداعًا أمهات")، أو ضحية المغالطات الصهيونية (فيلم "فين ماشى يا موشى" ؟) قفزت على الموضوع الأساس المتمثل فى بقائهم فى بلدهم، فالوطنية مرتبطة بالبقاء فى البلد أولاً وأخيرًا"[٤٢].

السينما التسجيلية

خلال عام ٢٠١١ قدمت السينما المغربية فى توقيت متقارب ومفاجئ فيلمين عن القضية الفلسطينية هما "أرضى" للمخرج نبيل عيوش، و"القدس باب المغاربة" للمخرج عبد الله المصباحى، الذى يعتبر من أقدم المخرجين المغاربة ومن الرعيل الأول للسينما المغربية. يمثل الفيلمان اتجاهين مختلفتين فى التعامل السينمائى المغربى مع القضية الفلسطينية، فالفيلم الأول يتخذ من خلال لغة سينمائية – تسجيلية تتميز بالسلاسة والجاذبية موقف الالتفاف حول معاناة الشعب الفلسطين فى ظل الاحتلال الإسرائيلى من أجل تقديم رسالة تتدعى الحياد تجاه قضية لا تتقبل ولا تتحمل الحياد أو تقبله، بينما الفيلم الثانى طغت علية النغمة الدعائية المباشرة ففقد الكثير من تأثيرة ولم تشفع له نواياه الحسنة تجاه القضية وتاريخها! تدور أحداث فيلم "أرضى" حول عدة لقاءات، يقوم بها المخرج مع مجموعة من الإسرائيليين الذين يعيشون فوق أطلال وبقايا المدن العربية قبل النكبة، وفى الوقت نفسه مع مجموعة من الفلسطينيين الذين ينتمون لتلك القرى والمدن العربية من جيلين مختلفين؛ الجيل الذى طرد بعد النكبة، والجيل الذى لم ير تلك المدن أبدا سوى عبر ذاكرة الجيل الأول[٤٣].

يشير نبيل عيوش إلى أن فيلمه نابع من سؤال حقيقى توجه به إلى نفسه، بحكم طبيعة تكوينه الأسرى؛ حيث ولد لأب مغربى مسلم وأم مغربية يهودية، ومن هذا الهم الذاتى ومن تلك الازدواجية الدينية، تشكلت لديه رغبة فى مس هذا الوتر الحساس الذى لا يتحدث عما مضى، ولكن عما هو قائم الآن أو ما يمكن أن يحدث فى المستقبل. وأن فكرة الفيلم راودته منذ الطفولة، خصوصا أثناء إقامته بفرنسا رفقة والدته، ومعرفته بخلفيات الصرا ع الإسرائيلى الفلسطينى، معتبرا فيلمه فيلما إنسانيا، يرصد آراء وانطباعات الفلسطينيين فى المنفى، خصوصا الشيوخ، الذين ما زالوا يعيشون على الماضى، حول واقعهم المرير فى المخيمات اللبنانية، حيث لا حقوق ولا جنسية ولا حياة كريمة، وإمكانية أو "حلم" العودة إلى أراضيهم، وعرضها على الشباب الإسرائيلى من مختلف الانتماءات، وأبرز عيوش أنه اختار الشباب الإسرائيلى؛ لأنه يمثل مستقبل إسرائيل، مشيرا إلى أنه كان من أولوياته اطلاع هؤلاء الشباب على واقع الفلسطينيين فى المنفى، ونفض الغبار عن فترة تاريخية لا

يعرفون عنها شيئا، إما بسبب وسائل الإعلام والمقررات الدراسية الإسرائيلية، التى تتجاهل تماما ما وقع فى الستين سنة الماضية، أو بسبب الخوف من الآخر، الذى يسكنهم ويهدد أمنهم[٤٤].

وفى إطار الانتقادات التى تعرض لها الفيلم، يبرز رأى الكاتب " محمد الخيتر " الذى وجد أن القيلم يصدرضمن سابقة سينمائية مغربية غير مقبولة، فقد قدم مخرجه عملا سمعيا بصريا، عبر حيز زمنى متساوى، لطرفى نزاع، وخطاب مطلبى متساوى لعدد من المستجوبين، لقضية إنسانية غير متساوية وغير عادلة التناول، قضية أهملتها الأمم المتحدة، وتباطأت فى حلها الدول الاستعمارية الكبرى، عبر رؤية فنية تنزع نحو التسول وذر الدموع والعطف وطلب الصفح للاجئين فلسطينيين، يعترف المخرج أنهم تغيروا من حالة العنف ورفع السلاح إلى حالة السلام ورفع راية الحوار، ولا يرغبون فى شىء غير العودة إلى أرضهم[٤٥].

أما فيلم "القدس باب المغاربة"، فأحداثه مستوحاة كما يقول مخرجه من قصة واقعية، حول سيدة مغربية ناضلت رفقة الفلسطينيين فى معركة التحرير، لتبرهن بذلك على المكانة الخاصة، التى تحظى بها فلسطين فى قلوب جميع المغاربة، الذين لا يتأخرون فى بذل الغالى والنفيس فى سبيل دعم إخوانهم الفلسطينيين، الذين يعانون ويلات الاحتلال الإسرائيلى، لكنها اضطرت للعودة إلى أرض الوطن، بعد استشهاد زوجها الفلسطينى، فى حرب الانتفاضة ضد الاحتلال الإسرائيلى فى القدس[٤٦]، ولكن أزمة الفيلم فى كونه تلقينى مباشر، فلا هو بالتسجيلى ولا هو بالروائى، بالإضافة إلى أن إيقاعه العام وأسلوب تصويره يشبهان المسلسلات التلفزيوينة فى الثمانينيات، ويحتوى على كثير من الحوار المباشر حول القضية والشخصيات والأحداث، دون أن نرى ما حدث أو يحدث بالفعل[٤٧].

وفى إطار حديثنا عن دور السينما التسجيلية المغربية فى تعاملها مع القضية الفلسطينية، لا يمكن أن نتجاهل دور الناشطة السياسية والكاتبة والمخرجة الإسرائيلية – المغربية الأصل " سيمون بيتون " (مواليد ١٩٥٥)، التى باتت بالنسبة للبعض أكثر فلسطينية من الفلسطينيين[٤٨] . فبعدما دأبت على سبر الأصول العربية المغربية فيها، سواء فى نقل التجربة المريرة لليهود الشرقيين فى إسرائيل أو من خلال بعض أفلامها عن القضايا المغربية، قدمت حتى الآن أكثر من عشرة أفلام يعدها البعض من الأفلام التسجيلية الهامة التى واكبت القضية الفلسطينية فى العقدين الأخيرين برموزها السياسية والثقافية ومستجدات صراعها داخل الأراضى المحتلة، لقد أحدث اتصال " سيمون بيتون "

الوثيق بكل من العرب والفلسطينيين أثناء وجودها فى فرنسا بعد أن شاركت كجندية فى الجيش الإسرائيلى خلال حرب ١٩٧٣ أثرا عميقا - كما تقول - فى علاقتها بالقضية الفلسطينية وبما توارثته من نظريات وتقاليد اجتماعية وثقافية وسياسية بعد رحيلها من المغرب إلى إسرائيل خلال الستينيات ، إذ شعرت أنها بحاجة شديدة ملحة إلى التقريب والملاءمة بين هذه النظريات والتقاليد وبين الأحوال الجديدة التى وجدت نفسها فى ظلها، لذلك سنشعر أن أفلامها تتلمس التوازن عند تقديم كل من الشخصية الفلسطينية واليهودية سواء داخل الأراضى المحتلة أو خارجها ولكن دون الإخلال بمبادئ الحق والكرامة الإنسانية. وهو ما تلخصه بقولها"تحولى نحو التعاطف مع القضية الفلسطينية، لم يكن ممكناً بالنسبة لى فى إسرائيل،.. عندما توجهت إلى باريس، وتعرفت إلى فلسطينيين وعرب، بعضهم أصدقائى حتى اليوم، اختلفت الصورة، وشعرت بأن الاحتلال أمر بغيض. أعرف أن مساحة التفاؤل تتضاءل كثيراً فى ظل الأحداث السياسية والأمنية التى تسيطر على المنطقة، لكنى أعرف الكثير من الفلسطينيين والإسرائيليين المتعطشين للسلام[٤٩].

يبدو أن إتفاق " أوسلو " كان أيضا منطلقا لسيمون بيتون لكى تتعامل مع القضية الفلسطينية، ففى عام١٩٩٥ أخرجت فيلمًا عنوانه "فلسطين - إسرائيل : قصة أرض"، وبعده قدمت فيلماً مرجعيّاً عن محمود درويش، لمحطّة «آرتى» الفرنسيّة ـــ الألمانيّة حقّقته تحت عنوان «الأرض مثلا للغة» ١٩٩٧بالتعاون مع المؤرّخ الفلسطينى إلياس صنبر، مترجم درويش إلى الفرنسيّة وأقرب أصدقائه، وفيه تقدم مسيرة الشاعر وإبداعه، معاركه وحياته من خلال سلسلة مقابلات معه، وتعليق يرصد ويحلّل أبرز المراحل فى حياته التى طبعته وميزت كتابته وشعره أيضاً. ويتقاطع فيها الخاص بالعام فى كلّ لحظة، وفى عام ١٩٩٩ أنجزت تصوير فيلم "الاعتداء بالقنابل" ويظهر فى أعقاب تفجير انتحارى فى القدس والحداد مشترك من أسر الضحايا والعائلات الإسرائيلية وأسر الانتحاريين الفلسطينيين، وفى عام ٢٠٠١قدمت المفكر والنائب العربى فى الكنيست "عزمى بشارة" فى فيلم بعنوان "المواطن بشارة"، وفيه تعرض يوميات وأهداف وأفكار رجل يسعى إلى التوفيق بين مواقف متناقضة فهو فى عام ١٩٩٩ كان أول فلسطينى يترشح لمنصب رئاسة وزراء إسرائيل. ولكن بعد شهور قليلة من إنتاج فيلم "الواطن بشارة" كان مطاردامن السلطات الإسرائيلية لمجرد محاولته التعبير عن رأيه وكان على الناشطة السياسية سيمون بيتون أن تقود حمله فرنسية لمناصرته وفيها أصدرت بيانا وقعه ١٣٥٠ مواطنا فرنسيا يدين إجراءات

الكنيسيت الإسرائيلى المعادية للديمقراطية. أما الشخصية الفلسطينية الثالثة والتى تعكس البعد الثقافى الفلسطينى فكانت عن المؤرخ الفلسطينى إلياس صنبر فى فيلم بعنوان : "صنبر: الحواريين الشمال والجنوب "و تخرج بيتون فى عام ٢٠٠٤ فيلمها "الجدار" وفيه تتحدث عن جدار الفصل العنصرى فى الأراضى المحتلة، على مقطع من الجدار فى "أبو ديس"، وتقول بيتون عبر مقال كتبه "يوسف الشايب"[٥٠]: "تولد لدى الشعور بأن هذا الجدار يقطع أوصالى إلى جزأين.. إنها قصة بلد أحبه وقد تعرض للخراب". "إنه أمر كريه للنظر، إذ يشوه مشهداً رائعاً مشبعاً بالتاريخ.. إنه آلة لنزع ملكية الأراضى واغتصابها.. ليس بهذه الطريقة تحل المشكلات السياسية، ولا يمكن إنهاء الحروب هكذا"... " إن بناء جدران أسمنتية رمادية بعلو تسعة أمتار فى قلب القدس أو بيت لحم، يضاهى بخطورته تدمير تماثيل (بوذا) لدى الطالبان ". وتظهر فى الفيلم رافعة عملاقة تضع كتلاً أسمنتية واحدة تلو الأخرى ليتوارى وراءها فى الأفق رويداً رويداً، مئذنة جامع فيما يصدح صوت حزين مؤثر.. صوت مغنية الجاز العضو فى فرقة موسيقية إسرائيلية فلسطينية. وبمحاذاة هذا السور الأسمنتى الذى يتقاطع مع سياج مزود بنظام إلكترونى وأسلاك شائكة، تجمع سيمون بيتون شكاوى إسرائيليين وفلسطينيين يعبرون عن عجزهم، وعدم فهمهم، ومرارتهم، وألمهم لما يحدث. فبالنسبة لشريف، المزارع الذى يملك ٢٧٠٠ شجرة فى الجانب الآخر، "إنه انتزاع غير مباشر للملكية".. إنها قصة قرية فلسطينية عزلت عن أراضيها وتلف زيتونها الذى يشكل المورد الوحيد لأبنائها.. ناهيك عن عائلات تفرق شملها واقرباء يتكلمون مع بعضهم البعض عبر فرجة صغيرة فيما تقف سيدة مع طفلها فى مكان حيث لا يزال الأمر ممكناً. وقال أحد سكان كيبوتس "بالنسبة لأهلى الذين أتوا من شتل لودز فإن هذه البلاد كانت قصة حب مجنون.. لكننا نحب هذه الأرض لدرجة ستنتهى بخنقها". ويحن رجل مسن يهودى عراقى فقد أسنانه إلى العراق، حيث كان فلاحاً، فيقول بحسرة وخيبة "كنا أفضل هناك"، بينما يعتبر مستوطن يهودى "الجدار كناية عن مال مبذر.. يجب التفاوض بشأن حدود حقيقية". من جهة أخرى يعرض جنرال جالس وراء مكتبه بين علمين إسرائيليين وجهة نظر الحكومة بتبجح: "انه واحد من الورشات الكبرى" ويقدر كلفة الكيلومتر الواحد لما يسميه "منطقة الانفصال" او "الجدار الأمنى" أو "حاجز الفصل"، بمليونى دولار.

وفى فيلمها "راشيل " ٢٠٠٩، تقدم قصة حقيقية عن الناشطة الأمريكية اليهودية التى أتت من أمريكا لمناصرة الشعب الفلسطينى فى غزة فتلقى حتفها على يد الإسرائيليين، وما

رافق ذلك من جدل مثير فقد لاحظت، أنه لم يكن هناك تحقيق قضائى أو محاكمة عادلة ومستقلة للكشف عن الحقيقة. ولهذا السبب قررت تصوير فيلم عنها تطلب ثلاث سنوات قبل عرضه على الجمهور، حيث كان إنتاج الفيلم برمته أمرا صعبا : " فالموضوع غير مقبول لدى الإسرائيليين، وحتى أصدقاء "راشيل" وعائلتها، فقد ذكرهم هذا الفيلم بالمعاناة وصدمة الفراق. لقد كان من الصعب على أن أصل إلى كل المشاركين، الذين لهم علاقة بالناشطة الأمريكية".

أفلام " سيمون بيتون " جديرة بالاهتمام، وموضوعاتها عجز الكثير من المخرجين العرب على الإقتراب منها، وعلينا أن نتفهم منطق التوازن فى تعاملها مع الفلسطينيين والإسرائيليين، ولكن بروية وعدم اندفاع ، فأحيانا ما تخفى هذه الأفلام وراء موضوعيتها البراقة تفاصيل شديدة الذكاء، غالبا ما تكون مزدوجة المعنى، وتجاربنا النقدية مع بعض الأفلام الشبيهة[٥١] عودتنا على تحسس تفاصيل الحوارات والتراكيب السينمائية المعروضة أمامنا فى ظل قناعتنا أن الشيطان يكمن فى التفاصيل !! وعدم مشاهدتنا لأفلام " بيتون "والاكتفاء بحوارتها وما كتبه بعض النقاد العرب عنها أمر ربما يمكن استساغته بالنسبة للأفلام الأخرى (خاصة فى هذا الفصل من الكتاب) ، أما بالنسبة لأفلام مخرجة تحاول أن تكون أوروبية وإسرائيلية وعربية مغربية فى آن واحد، فهذا أمر لا تحسمه سوى المشاهدة المتأنية لأفلامها،لا نريد أن نشكك فى نوايا " سيمون بيتون " ولكن كل ما ندعو إليه هو أن نمزج الإعجاب بأفلامها بقليل أو كثير من الحيطة والحذر ! !

- ٣ -

السيرة الذاتية مع اليهود

وهناك ظاهرة لا يمكن تجاهلها هيمنت منذ السبعينيات وحتى الآن على ساحة "الإنتاج المغاربى المشترك مع أوروبا"، تمثلت فى محاولة دمج ما يمكن أن يطلق عليه " السيرة الذاتية " للمخرج السينمائى ببعض الأنماط الحياتية والأحداث السياسية والشخصيات اليهودية أو الفرنسية التى يؤدى دمجها فى العمل السينمائى إلى خلق توليفة درامية تمجد دائما الشخصيات الغربية واليهودية بينما تعرى أسس وعقائد المجتمعات العربية، والنتيجة "وثيقة إدانة" للعرب بأيدى العربفى مواجهة المتفرج العالمى، وثيقة تتشابه أفكارها،وتتحد أهدافها، وتتشارك فى مصادر تمويلها واحتضان بعض المهرجانات السينمائية لها دون مصوغات فنية يمكن الانحياز لها!!

وربما تعد أفلام المخرج الجزائرى محمد الأخضر حامينا بداية لهذا الاتجاه، فمعظم أفلامه كانت ترتكز على حياته وذكرياته الشخصية قبل وأثناء وبعد حرب التحرير الجزائرية، فهو يوضح فى أكثر من مناسبة مدى التشابه بين قصة الأم فى فيلمه الأول "رياح الأوراس" ١٩٦٦ وقصة جدته التى ماتت تأثرا بمقتل والدة الأخضر على أيدى الجيش الفرنسى، ويؤكد أن هناك مواقف عاشها فى صباه ما بين عامى (١٩٣٩ – ١٩٥٤) واعتمد على ذاكرته للوصول إلى الصورة الصحيحة لها فى أفلامه "ديسمبر" ١٩٧٢ (الجزائر – فرنسا)، "وقائع سنوات الجمر" ١٩٧٥ (الجزائر – فرنسا) "الصورة الأخيرة" ١٩٨٦ (الجزائر – فرنسا) وجميعها استقبل بحفاوة بالغة فى دورات مهرجان كان الفرنسى، حيث فاز "رياح الأوراس" بجائزة العمل الأول فى كان ١٩٦٧، وحقق "سنوات الجمر" مفاجأة لم يكن أحد يتوقعها، عندما فاز بجائزة السعفة الذهبية لمهرجان كان ١٩٧٥. وجميعها يقدم أحداثا تتعلق بالصراع الجزائرى الفرنسى ويتستر خلف شعارات مثل "تجنب الديماجوجية الثورية"، "إن جميع الفرنسيين ليسوا من الأوغاد، "إنه من غير اللائق إظهار التعذيب فى السينما" إلخ، لكى يخلق أحداثا ربما يستند بعضها إلى وقائع من سيرته الذاتية ولكنها الوقائع التى تهدف فقط إلى مهادنة استعمار الأمس الفريب، وأن تخلع على بعض أفراده صفات النزاهة والعدالة.

إن فيلم " رياح الأوراس " منذ أن شاهدناه فى مصر فى نهاية السبعينيات ونحن نستشعر تجاهله لفظائع هذا الاستعمار(٥٢) الذى يرى فيه شيئا فولكلوريا ويرضى ضميره السياسى تردده الوطنى وإغفاله إيذاء أوروبا المتمثلة فى فرنسا، كما يؤكد فكرتها عن العالم الثالث وتخلفه أو بمعنى أدق هو التأويل الفرنسى عن استعمار الجزائر كما يرى بعض النقاد الجزائريين !! ولم يكن غريبا بعد ذلك أن يغازل حامينا اليهود والفرنسيين من خلال قصة مدرسته الفرنسية مسز بواييه قى فيلم "الصورة الأخيرة" الذى يعتبره "إعلان حب تجاه بعض الفرنسيين الذين كنت مغرما بهم إبان تلك الحقبة حوالى عام ١٩٣٩".

لقد أعطى حامين االسينمائيين المغاربة ذلك الإحساس المثير، الإحساس بأنهم يستطيعون غزو أوروبا بأفلامهم بل والفوز بالجوائز المهرجانية " الكبرى "إذا استطاعوا تقديم لون من الموضوعات يهىء للمتفرج الأوروبى تلك الأفكار التى يرتاح إليها عند تعامله مع الشرق العربى، ألا وهى أن يعطى صورة أصلية فى ظاهرها ولكنها ملتوية مشوهة لا تبغى إلا مزج التقاليد العربية بدوافع التخلف والقهر بحيث يجد بطل الفيلم – العربى أيضا – نفسه غارقا إلى أذنيه فى تلك الهموم التى تجعله يدرك أن حياته أهدرت وتتحول نظرته إلى نفسه وإلى مجتمعه فتصبح نظرة شديدة قاسية، وعندما يحاول أن يبحث عن القيم الحقيقية – وهو عمل يهدد بلا شك تقاليد هذا المجتمع – لن يجد أمامه سوى الاتجاه إلى الغرب سواء بالهجرة إليه أو الإيمان بقيمة أو التواصل مع العناصر الإيجابية داخل مجتمعه العربى وهذه العناصر لن يجدها سوى فى شخصيات نادرة وغالبا ماتكون يهودية!

لقد نجح حامينا فى أن يجعل " السيرة الذاتية " اتجاها تتوارى خلفه مواهب المخرج الجزائرى المقيم فى فرنسا مهدى شارف فى فيلم " الشاى فى حريم أرشميدس " ١٩٨٤ وفيه يلصق كل الموبقات الاجتماعية فى مجموعة من أبناء المهاجرين العرب، مجموعة أصبحت غير نافعة للمجتمعات المتحضرة ولا مرغوبا فيها، وإذا كان للشباب الفرنسى مآسيه فى مجال البطالة والتفكك الاجتماعى والضياع النفسى، فإن العرب أصبحوا جميعا حالات مرضية لا جدوى من صلاحها، ويبقى الاستثناء فى بطل الفيلم المتشرد الذى أصبح أديبا – المخرج فى الواقع – بمساندة بعض اليهود، ويؤكد شارف فى حديثه له بمجلة "سينماتوجراف" – يوليو١٩٨٧ إن جميع عناصر الفيلم من السيرة الذاتية ولكن لم أشأ إلقاء اللوم على المجتمع الفرنسى، لم أشأ أن أقول، إذا كان المهاجرون العرب بؤساء فالسبب هم الفرنسيون، وكنت أتفادى هذا " الكليشيه " الطيبون والأشرار.

وتوالى ظهور " السير الذاتية " لمخرجين من أمثال التونسى " نورى بو زيد " الذى قدم معاناة بطله اللوطى فى فيلم " ريح السد " ١٩٨٦، والجزائرى رشيد بوشارب وبطله الناقم على وطنه الأصلى الجزائر، بعد أن عاش نعيم فرنسا فى " شاب " وفريد بوجدير الذى يستعيد جزءا من ذكريات الطفولة فى فيلميه " صيف حلق الوادى " ١٩٩٦، "الحلفاوين" حين كان طفلا فى الحى التونسى وذكرياته فى أحد حمامات النساء فى الحى ، ومن خلاله نجح فى خلق أجواء " الشرق الحسى " الذى تتسلط على أبنائه " حمى " الجنس "فى ظل غياب القيم وأنتشار الفقر والجهل، وتتالت من بعده الأفلام التى سعت إلى إبراز أجساد النساء العرايا وهن فى الحماماتعبر لقطات عابرة وأخرى مركزة، مما دفع البعض إلى أن يطلق على السينما التونسية " سينما الحمامات "[٥٣].

ولقد شاركت كل هذه الأفلام فى المهرجانات الدولية فى مقدمتها بطبيعة الحال مهرجان "كان" واستقبلت بحفاوة أوروبية لا نظير لها، خاصة "ريح السد" الذى حاول مواكبة محاباة حامينا لليهود فى فيلمه "الصورة الأخيرة" فجعل الشخصية اليهودية هى الشخصية الأكثر سموا وإنسانية فى مجتمع تسلطت عليه الشهوات وكل صنوف القهر والإذلال.

أثار "ريح السد" وقت عرضه ضجة بين النقاد، يلخصها الناقد محمد رضا فى مقال له بمجلة " الحوادث " اللبنانية يقول فيه : " الذين وقفوا مع بوزيد رأوا فى هذا التقديم عملا عاديا للغاية، فإن اليهود عاشوا فى تونس، كما عاشوا فى غيرها، قديما وحديثا، ولا يوجد مانع موضوعى واحد دون تقديمهم، لكن الذين عارضوا هذا التقديم لم يفتقدوا كذلك الحجة القوية " " وحجة المعارضين تقوم على أساس أن الشخصية الوحيدة الطيبة فى هذا الفيلم (ماعدا شخصية البطل اللوطى) هى شخصية اليهودى الذى لجأ ذلك الشاب إليه باحثا عن الفن والوداعة والفهم الإنسانى العميق، أما باقى الشخصيات فكلها عدائية، ولكنها أيضا مسلمة، فالقوادة مثلا تكشف عن صدرها لنقرأ على قلادة عبارات وآيات قرآنية، وعملية اغتصاب تتم تحت لوحة " بسم الله الرحمن الرحيم "، كذلك فإن الحديث عن القوادة التى تمثل درجة عليا من الفساد الذاتى يرغب المخرج فى ذلك أم لم يرغب تعلن عزمها القيام بالحج، هذا كله وغيره مقابل تصوير حنون للشمعدان اليهودى وغناء يهودى قديم وموسيقى يهودية شرقية عتيقة، والمسألة هى أن المخرج إذا ما أراد نقدا بيئيا أو إذا ما أراد استرجا ع ذاكرته الخاصة نجده يخطئ كثيرا فى توجيه النقد إلى الدين ذاته وليس فقط ممارسيه، كذلك هو لم يحاول فى مقارنته خلق أى لون من التوازن، بل أعطى

الطيبة والحكمة والفن لليهودى، والقسوة والفساد وعدم التفهم للمسلمين " ونعود مرة أخرى إلى المخرج الجزائرى " مهدى شارف " لنجده يصور فى فيلم "خراطيش قولواز" ٢٠٠٨ما أسماه بـ"الربيع الأخير للثورة التحريرية الجزائرية"، من خلال ما علق فى ذاكرته وهو طفل لا يتجاوز الحادية عشر من عمره، الخطير فى هذا الفيلم كما يرى ج. شفيقة(٥٤)، أنّ المخرج الذى تردّد سنوات طويلة (منذ ١٩٨٦) قبل أن يملك الجرأة لإنجاز مثل هذا العمل المشوّه والملفّق لحقبة زمنية ومكانية هى بريئة كل البراءة من مضمونه، استغل براءة الأطفال لتمرير رسائل مشفّرة ودلالة خطيرة شكّكت حتى فى مقاصد الثورة الجزائرية وأيّدت أطروحة الجزائر الفرنسية وحق العودة للأقدام السوداء واليهود.الحكاية هذه المرة تروى بعيون الطفل "على" (١١ سنة) تلميذ المدارس الفرنسية وبائع الجرائد المتجوّل وابن أحد المجاهدين الذين تركوا أسرهم للالتحاق بالجبال للكفاح ضد المستعمر**، وتتمحور قصتها حول تلك الصداقة الطفولية التى تنشأ بين "على" وثلاثة من أطفال الأوربيين "نيكولا" الفرنسى،"دافيد" اليهودى و"جينو" الإسبانى الذى يناشد دافيد قائلاً: "لا ترحل، فهناك فى فرنسا لا يطيقون اليهود!!"، هذه الصداقة التى تبدو بريئة للوهلة الأولى من خلال الاشتراك فى اللعب بين الأصدقاء وبناء كوخ قصبى صغير على حافة الوادى، لكنها فى الحقيقة غير ذلك، هذا ما تؤكده العديد من اللقطات والمشاهد التى اختارها المخرج بعناية دون أن يأخذ بعين الاعتبار حتى تسلسل الأحداث والربط المنطقى ولا أن يعبأ بالتفكير فى نفض الغبار عن بعض المشاهد التى جاءت فى شكل كليشهات.بداية بالموقف السلبى الذى ظهر به الطفل "على" على امتداد الفيلم وبقائه صامتا تجاه التصريحات النارية التى كان يطلقها صديقه الحميم نيكولا، عندما لم يكف عن نعت والده ورفاقه المجاهدين بالإرهابيين دون أىّ رد فعل من طرف "على" الذى بدا مؤيّدا لموقف صديقه غير راض عما تقوم به جبهة التحرير الوطنى، والأكثر من ذلك منع "نيكولا"، "على" من تعليق العلم الجزائرى على بوابة الكوخ الصغير مؤكّدا بقوله:" هذا الكوخ ليس لك وحدك هو أيضا ملكى لأنّنى ساهمت فى بنائه" فى إيحاء لـ"البيت الأكبر" الذى هو" الجزائر"، وهذه الفكرة التى تعيدنا إليها لقطة السيدة اليهودية راشيل التى ترفض الرحيل بعد الاستقلال ومغادرة البلاد رفقة أبنائها قائلة: هنا بلدى ولى الحق فيها، أفضّل أن أموت هنا على يد العربى على أن أعيش المهانة هناك على أيدى الفرنسيين !! ".

حاول الفيلم كما يقول (ج. شفيقة) على إظهار الفرنسيين كملائكة تدبّ على الأرض فى تعاملهم مع الجزائريين من خلال شخصية اليهودية راشيل وزوجها التى كانت تتعامل بكل

طيبة مع "على" وأسرته وتقاسمهم حتى طعامها، إلى جانب شخصية عامل محطة القطار الذى يقول فى لقطة من اللقطات: "لا أدرى ماذا ستفعلون عندما نترككم؟" وطريقة تعامله مع الطفل "على" المملوءة بالحب والحرص، كذلك بالنسبة للعامل بقاعة السينما الذى لم يبرز إلاّ كلّ حنان تجاه "على" واستخفافه بالأفلام العربية أو المصرية على وجه التحديد.فضلا عن التعامل السامى الذى كان يتلقاه بطل الفيلم "على " من قبل كلّ المعمرين العسكريين منهم والمدنيين، ثمّ ذلك الحزن العميق الذى بدا على وجوه المعمرين كبارا وصغارا وهم يغادرون أرض الجزائر التى يحبونها كثيرا وتركها لـ"العرب" الذين لا يعرفون قيمتها، تاركين خلفهم كل ممتلكاتهم ومنازلهم وأشيائهم الجميلة ***وأخيرا الفراق بين الأصدقاء الذين غادروا مكرهين*ليتغاضى المخرج بالمقابل عن وحشية المستعمر ومجازره الرهيبة التى ارتكبها فى حق الجزائريين ما عدا بعض اللقطات المتناثرة هنا وهناك عبر شخصية ضابط يدعى "لاوران" التى لا تعكس بأى حال من الأحوال واقع الأحداث، محاولا بذلك خلق نوع من العدالة فى تحميل المسؤولية وتوزيع الآثام على الطرفين لتحقيق معادلة مغلوطة والأكثر من ذلك سعى المخرج إلى إظهار المجاهد بصورة الإرهابى اليوم من خلال اللحية والسروال الأفغانى والشاش المعلق على الرقبة (٥٥).
وعندما عرض الفيلم فى الجزائر حاول " مهدى شارف " توضيح الأفكار التى طرحها فى فيلمه"خراطيش "من خلال حوار أجرته معه أيضا جريدة " المساء " الجزائرية مؤكّدا فيه أنّه سعى إلى التحلى بـ "الحياد وبراءة الطفولة"!! فى تصوير هذه الحقبة التاريخية الحسّاسة من تاريخ الجزائر والتى سبقت حصول الجزائر على استقلالها، ولم يحاول بأى حال من الأحوال إصدار الأحكام أو تحميل المسؤولية لهذا أو ذاك*** وذلك من خلال صمت الطفل "على" (الذى يقابل مهدى فى طفولته) وسلبيته تجاه ما يحدث من حوله** وأن كل تلك الإيحاءات والرسائل المشفّرة التى ضمّها العمل كانت مجرد حديث بين أطفال غير قادرين على بناء رأى ولا تقدير الأمور حق قدرها... "لم أرغب فى إقحام رأى الراشد فى هذا العمل، واكتفيت بإبراز الأحداث يوما بعد يوم كما كان يعيشها "على" سواء مع أصدقائه أو مع عامة الفرنسيين المدنيين منهم والعسكريين، دون أن يبدى رأيه حول هذا أو ذاك ولا أن يقول هؤلاء جيدون وأولئك سيئون، وهذا أسلوب الأطفال فى التفكير، وهكذا كنت أشعر بالأشياء، كما أنّ الفيلم لا يؤرّخ للثورة التحريرية وإنّما يحكى أحداث منطقة بعينها، فأنا لا أبحث عن حقيقة تاريخية من خلال هذا العمل ولا عن رسالة سياسية وإنّما أروى أحداثا بشكل حيادى ودون تحيّز لأى طرف ". لكن الفيلم كما يرى محاوره لم يكن

بريئا وحياديا بالدرجة التى يصفها، فقد حمل دلالات واضحة، أهمها تغليب طابع الطيبة عند الفرنسيين على حساب الفرد الجزائرى الذى كان غائبا بشكل واضح فى الفيلم !

ولقد سار على هدى "مهدى شارف" و"رشيد بو شارب" الكثير من السينمائيين المغاربة المقيمين فى فرنسا من أمثال المخرج الفرنسى ذو الأصل الجزائرى "جمال بن صالح" ، والممثل المغربى "رشدى زام" وكلاهما جعل من " الأقدام السواء "والشخصية" اليهودية "عنصرين رئيسيين فيتجاربهما الأولى فى مجال الإخراج. كان فيلم "جمال بن صالح" يحمل عنوان" حكايات من الواد " ٢٠٠٥Il était une fois dans l'oued،وكان منتأليفه وإخراجه ، ويركز على قرار الشاب الفرنسى ذى الأصل الجزائرى "جونى" ويدعو نفسه "عبد البشير" عن رغبته فى القدوم إلى الجزائر للبحث عن قرية والده، يتحدث عن رمضان وعن الصيام ويلبس قميص الفريق الجزائرى لكرة القدم تارة، وجلبابه العربى تارة أخرى، وترديده لألفاظ عربية من قبيل: "والله" عند الحلف و"باسم الله" عند الأكل و"إن شاء الله"، ويذهب فى أحد مشاهد الفيلم إلى حد تحذير صديقه وجاره "ياسين" فى العمارة التى يسكنها بإحدى ضواحى باريس، من "الكذب فى رمضان". وعندما تطالبه أمه بأن يخلع عنه هذه الجبة قائلة له: "اخلع عنك جبة أيام السبت اليهودية"، يرد عليها "جونى" قائلاً: "إنها ليست جبة أيام السبت، إنها جبة رمضان يا أمى".، ويذهب "جونى" بطل الفيلم إلى ما هو أبعد من ذاك لإبراز تصميمه على أن يكون عربياً، وانجذابه للعرب وللثقافة الإسلامية؛ أمام دهشة المحيطين به، عندما يرفض تقبيل إحدى المعجبات به قائلا لها: "إنه يفضل التقدم لخطبتها من أهلها بطريقة شرعية". مشاهد الفيلم كما يرى عبد الحق عباس[٥٦]: "يحتار غداة مشاهدته وتجعله يطرح عددا من التساؤلات الشائكة حول الرسالة التى يقدمها الفيلم، فالعلاقة التى تربط الجزائرى الأصل بمسقط رأس والده علاقة مضطربة، فى حين نجد أن الفرنسى يصل إلى حد الهيام بهذا البلد، وتبلغ حدة التساؤلات حدها الأقصى عندما يعثر جونى البشير على المنجم الذى كان يعمل فيه، فيجده وقد أصبح خرابا، ويخبره شيخ عجوز غارق فى شرب الخمر أن المكان أصبح كذلك منذ أن غادرت فرنسا البلاد. الأمر الذى يثير تساؤلا آخر بخصوص المساهمة الجزائرية فى هذا الفيلم. فهل كانت وزارة المجاهدين مثلا على علم بسيناريو الفيلم الذى يعتبر فى نهاية الأمر محاولة لإبراز الجزائريين فى أبشع الصور وأحقرها؟! فقد قدمت بين صفة الإنسان المتوحش والأبله فى أحيان أخرى، والتى تصل إلى حد الإحساس أن الفرد الجزائرى لا يزال يعيش فى فترة ما قبل التاريخ أن الفيلم يسلط الضوء على قضية كثيرا ما تثار فى

وسائط الإعلام الجزائرية والفرنسية تتعلق بحق عودة الأقدام السود واليهود ذوى الأصول الجزائرية، حيث يتراء ذلك فى رسالة مفادها أن جونى عبد البشير الفرنسى من أصل بروتونى من جهة الأم وألزاسى من جهة الأب (علما أن كثير من المعمرين الفرنسيين جاءوا إلى الجزائر من منطقة الألزاس ولورين) له الحق فى العيش فى الجزائر، فيتحقق حلمه بامتلاك محل ويتزوج من جزائرية، فتتغير تسمية الشارع الذى أصبح يسكن فيه من أناتول فرانس إلى أناتول الجزائر. وهى محاولة لتقديم صورة عن جزائر مزدوجة جزائرية وفرنسية. والفيلم فى نهاية الأمر هو محاولة لتمرير فكرة التطبيع مع يهود الجزائر، إذ يحدث أن يصرح أحد شخصيات الفيلم أن ''البلد الذى لا يعيش فيه اليهود بلد ضائع'' حيث كان المشهد الذى جاء فى أواخر الفيلم تكريسا لفكرة التطبيع، ففى العرس الذى يقام آخر الفيلم يلقى الابن الأصغر فى العائلة الجزائرية المغتربة رجلا يلبس لباسا يهوديا، ويسأل شيخا أمامه "من هذا الرجل؟" فيجيبه "هو رجل يهودى"، فيتعجب الطفل "وهل دعوتم يهوديا للعرس...؟" ويتواصل الحوار إلى أن يقول الشيخ: "كان جدى يقول: إن مجتمعا بلا يهود هو مثل محاكمة دون شهود..."

حين أنجز الممثل المغربى – الفرنسى الجنسية " رشدى زام "فيلمه الأوّل كمخرج «سوء نية» (٢٠٠٦)، جسّد شخصية إسماعيل، الشاب المهاجر المسلم الذى يقع فى حب الشابة الفرنسية – اليهودية كلارا (سيسيل دو فرانس) وتزوجا، لكن سرعان مانشبت الخلافات بينهما، بسبب اختلاف العقائد والعادات والتقالى، الفيلم قوبل بانتقادات لاذعة وجدت أنّه يتناول الموضوع من زاوية سطحيّة ومبتذلة. «على الأقل، استطعت تخطّى بعض الكليشيهات والنظرات النمطية التى يرى من خلالها الآخرون العرب المهاجرين فى فرنسا»، يردّ المخرج مدافعاً عن فيلمه الأول. رشح العمل لجوائز الـ«سيزار» عن فئة أفضل أوّل فيلم[٥٧].

- ٤ -

اليهود فى السينما النسائية

قدمت الشخصية اليهودية فى الأفلام المغاربية الروائية من خلال جيلين من المخرجات، الجيل الأول تنتمى إليه كل من التونسية " سلمى بكار " التى أخرجت عام ١٩٩٥ فيلم "حبيبة مسيكة" والمغربية " فريدة بليزيد "مخرجة " خوانيتا بنت طنجة" ٢٠٠٥، ومن الجيل الثانى " ليلى مراكشى" وفيلمها" ماروك " ٢٠٠٥، و" كارين آلبو " وفيلمها " أغنية العروس " ٢٠٠٨، ردود الإفعال تجاه أفلام الجيلين كانت متباينة إلى حد بعيد، فالجيل الأول نجح فى التقاط عوالم نسائية متعددة تجسد علاقة الأنا بالآخر، أماالجيل الثانى فكان متشبعا بمؤثرات انتمائه الدينى أو الاجتماعى، الأمر الذى جعل رؤيته تنحو للذاتية وربما الانحياز، ف" ليلى مراكشى "مخرجة مغربية مسلمة مقيمة فى فرنسا متزوجة من المخرج اليهودى السفاردى " ألكسندر أجا " ابن المخرج الفرنسى "ألكسندر أركادى " الذى كان أحد المستوطنين الفرنسيين فى الجزائر. أما " كارين آلبو" فهى يهودية – فرنسية من أصول تونسية وتقيم فى فرنسا.

سلمى بكار

من أوائل المخرجات فى تونس، درست السينما فى فرنسا اعتبرت أوّل منتجة سينمائية تونسية بعد أن قدمت فيلمها الأول " فاطمة ٧٥ " ١٩٠٠، ومنه انطلقت من الماضى التونسى لقناعتها بأن "الإنسان لا يستطيع أن يفهم واقعه أو أن يتخيّل مستقبله إذا جهل ماضيه، فمن المهم بالنسبة لى التحدث عن الماضى، فهناك شبه تسلسل فى أعمالى، ففى البداية تناول "فاطمة ٧٥" عدّة فترات تاريخية عاشتها تونس، وكان بمثابة أساس البيت الذى كنت أعمّر به فى كلّ مرّة غرفة جديدة، الأولى كانت "حبيبة مسيكة أو رقصة النار"١٩٩٥، ثمّ فيلم "زهرة الخشخاش"، وسأضيف له غرفة جديدة أو فيلما جديدا بعنوان "ذاكرة زايدة" الذى يحكى فترات الخمسينات ويصوّر تونس قبل وبعد الاستقلال ويحكى عن معاناة المرأة خلال الثورة وخاصة فى سجن "دار الجواد"[٥٨].

تدور أحداث فيلمها الروائى الثانى"حبيبة مسيكة" (أو " رقصة النار ") فى الفترة ١٩٣٠-١٩٢٠ وهى سنوات حاسمة فى العالم تميزت بأزمات اقتصادية فى البلدان

الصناعية حيث فقد الأثرياء ثروتهم واشتدّ الفقر بالطبقات المعوزة وظهرت مطالبة المرأة بحق الانتخاب فيما تستعد فرنسا للاحتفال بمرور خمسين سنة على فرض الحماية على الأيالة التونسية. الفيلم اعتمد حياة فنانة يهودية شهيرة فى الأوساط التونسية "حبيبة مسيكة" لنقل الجو العشرينى الدافئ فى تونس العاصمة وفى بعض الأماكن التى مرت منها الفنانة (باريس - برلين إلخ...) مكنتها رحلتها إلى العواصم الأوروبية من التعرف على الحياة الثقافية ذات النسق السريع فى باريس وحضرت عروضا للفنانة سارة برنارت وعروضها للأزياء، مما مكنها من تحقيق نقلة نوعية وفكرية جسدتها فى لباسها وتسريحات شعرها، وما جذب المخرجة " سلمى بكار " فى قصة"حبيبة مسيكة" هو موتها المبكر على يد أحد عشاقها وهو يهودى تونسى ثرى اسمه "إلياهو ميموني" هجر مدينته " تستور" بالشمال الغربى لتونس وأنفق كل ثروته عليها وبنى لها قصرا ضخما، ولما صدته وهجرته وآثرت عليه غيره اشتعلت نار الغيرة فى قلبه، وليلة ٢٠ فبراير ١٩٣٠ سكب عليها مادة البنزين وهى نائمة وأحرقها حية وهى فى الثانية والثلاثين من عمرها، ويذكر المؤرخون أن كل سكان تونس العاصمة تقريبا خرجوا فى جنازتها نظرا لشهرتها وحب الناس لها ودفنت بمقبرة "بورجل" وعلى قبرها أبيات شعرية تخلد ذكراها إلى اليوم.

ورغم ان الفيلم قدم قصة حقيقة تداولتها الأجيال ورسخت فى الذاكرة الجماعية إلا أن البعض أخذ على " سلمى بكار "اهتمامها بقصص " مسيكة " الغرامية ونهايتها التراجيدية دون أن تعطى لفنها القدر نفسه، بينما رأى المخرج السينمائى الكبير عمار الخليفى أن سلمى بكار صورت هذا الشريط لاسترضاء اليهود الذين يملكون أغلب شركات الإنتاج فى فرنسا وسعت إلى كسب ودهم لأغراض لها صلة بالتمويل والتسويق إلى الخارج[٥٩].(الطيب بشير / جريدة الاتحاد / الخميس ١٢ يناير ٢٠٠٨)، وهو اتهام يعكس فى الواقع نصف الحقيقة بالنسبة لهذا الفيلم بالذات، فبكار يبدو أنها كانت تعتقد أن مجرد التعامل بشكل منصف مع الشخصية اليهودية يمكن أن يحقق لها بسهولة وسائل الإنتاج المشترك مع فرنسا ، ولكن النتيجة كما تقول هى بنفسه : حاولوا التدخّل فى كتابة سيناريو العمل فاخترت أن أتخلى عن هذا الدعم وأكتفى بإمكاناتى البسيطة "وأن تعلن بعد ذلك أنها لا ترفض الإنتاج المشترك " شريطة أن يكون بين طرفين يحترم كلّ منهما الآخر، ولا يحاول أىّ منهما فرض وجهة نظره على الآخر.. أن تعطينى إمكانات وأموالا من أجل إنجاز أىّ عمل لا يمنحك الحقّ فى أن تفرض علىّ النظرة التى بلورتها، ولا فى اختيار الموضوع ولا فى طريقة تناوله، هذا ما يخيفنى فى هذا النوع من الإنتاج." "

وأمنيتى الحقيقية أن أنجز عملا مغاربيا مشتركا يجمع الجزائر، تونس والمغرب، وأعتقد أنّ هذا الحلم أصبح ممكن التحقق، لأنّنا نملك مجموعة من الطاقات وبجمعها يمكن أن نقدّم شيئا جميلا ومتكاملا"(٦٠) .

فريدة بليزيد

ومن بين أكثر من عشر مخرجات مغربيات مارسن الإخراج السينمائى الروائى والتسجيلى، يأتى فى الصدارة كاتبة السيناريو المخرجة المغربية " فريدة بليزيد " التى تعتبر واحدة من رائدات السينما العربية الجديدة، من مواليد سنة ١٩٤٨ بمدينة طنجة, درست الأدب من جامعة باريس الثامنة ,وحصلت على دبلوم عال فى الإخراج السينمائى, من المدرسة العليا للدراسات السينمائية بباريس .IDHEC 1976 مساهمتهاملموسة فى المشهد السينمائى بالمغرب من خلال الأفلام الروائية الطويلة التى قامت بإخراجها،و كذلك بدورها، ككاتبة سيناريو، ومخرجة للأفلام الوثائقية والقصيرة. يحظى فيلمها " خوانيتا بنت طنجة" ٢٠٠٥ باحترام نقدى عام لم تألفه الأفلام المغاربية التى تعاملت مع العلاقات الشائكة بين أصحاب الديانات المختلفة داخل المجتمع المغربى، كان الفيلم مأخوذا عن الرواية الإسبانية "الحياة الكلية لخوانيتا ناربونى" للكاتب أنخيل باسكيت، حول امرأة تدعى "خوانيتا" أبوها إنجليزى من جبل طارق وأمها إسبانية من مهاجرى الأندلس، تحكى فيه بطريقة ساخرة عن أحزانها وأحلامها، وكل هذا فى فضاءات مدينة طنجة الدولية خلال فترة تاريخية مهمة شهدت الحرب الأهليّة الأسبانيّة، والحرب العالميّة الثانية، واستقلال المغرب.، ومن خلالها يعود الفيلم بالمشاهد إلى الأجواء التى كانت تتعايش فيها مختلف الثقافات والديانات والجنسيات. وفى نهايته تقول بطلته "خوانيتا": "لحسن الحظ أننا ولدنا هنا.. فى هذه المدينة لا يهوداً، ولا مسيحيين، ولا مسلمين.. نحن خليط كما تشاء الريح ".

يعبر الفيلم عن هذا الواقع بوضوح فخوانيتا، ابنة العز والدلال، قسى عليها الزمن وباتت تنتظر ما يخرج من تقاعد والدها بفارغ الصبر، بعد عقود، منفتحة على الأديان الأخرى، على عكس والدتها، التى يترك رحيلها الأثر العميق فى نفسها، فحمروش الخادمة المغربية المسلمة، تبقى صديقتها الوحيدة ورفيقة دربها على مر العقود، إلى أن تختفى فجأة، ويبقى مصيرها مجهولا، وصديقتها الثانية إيستير اليهودية، التى أحبت إدريس المغربى المسلم، وكانت تقيم معه علاقات حميمة، من دون أن يتزوجها، لكنها اضطرت لاحقاً لهجر طنجة، والعيش مع أشقائها فى كندا، ولربما تكون هاجرت إلى إسرائيل كما فعلت الكثيرات من يهوديات طنجة، على حد تعبير خوانيتا.

وتحاول بليزيدأن تطرح عبر حكاية خوانيتا تساؤلا تحول الأديان ربما تعكس الدافع الحقيقى وراء اختيار" رواية أنجيل فاسكيز "، فإيستير اليهودية وفى حديث مع خوانيتا المسيحية عن حبها لإدريس المسلم، تقول لها لتخفف من استهجانها علاقة حب مختلطة الأديان، عائلاتنا هنا منذ قرون نحن لسنا مثلكم أنتم المسيحيين.. أنتم من لا ترغبون بمخالطة المسلمين.. على أية حال أشعر أننى مغربية أكثر من أى شىء آخر، لكن إيستير، كما سبق وأشرنا، تهاجر إلى كندا، وربما منها إلى إسرائيل. خوانيتا نفسها، حين كانت والدتها متعبة، وتتذمر من الطقوس الدينية للمسلمين واليهود، التى يتخللها صوت مرتفع كالآذان وغيره، احتجت على والدتها، وقالت، كنت تقولين إن ما يميز طنجة تساوى الأديان، فردت الأم بما يوحى بأن هناك حكايات لدى اليهود والمسلمين لا يمكن تصديقها، وهنا عاجلتها خوانيتا نحن أيضاً لدينا حكاياتنا، من بإمكانه أن يفهم رواية الرب والابن والروح القدس(٦١).

حاولت "فريدة بليزيد" من خلال أفلامها وخاصة فيلم "خوانيتا" أن تعكس خصوصية متفردة فى التعامل مع الموضوعات الاجتماعية الحساسة، والتطرق إلى مجموعة من الظواهر الاجتماعية والثقافية، التى تهم مجتمعها، فى قالب رومانسى، اجتماعى، شعبى.. يستكشف المكان والزمان والأشخاص بموضوعية إبداعية، بعيدة عن الإضافات المجانية والبهرجة الفارغة، ويعود الفضل فى ذلك إلى توازن عناصر العمل، وعدم الانسياق المفرط وراء الخيال، إضافة إلى الخلفية الصحفية للمخرجة واستثمارها بشكل جيد فى مرحلة تشكيل الفيلم أى مرحلة الكتابة، كتابة النص والسيناريو"(٦٢)

ليلى المراكشى

وإذا كانت فريدة بليزيد قد نجحت فى أن تستلهم ملامح من مسقط رأسها " طنجة " من خلال رواية إسبانية، تعاملت معها بوعى الأديبة والمواطنة المخلصة لتراثها العربى الإنسانى بدون أن تتنازل لصاحب الثقافة الأقوى سواء فى مجال الأدب أو السينما (الفيلم أنتاج فرنسى مغربى مشترك) ، فإن المخرجة " ليلى المراكشى " يبدو أنها كيفت فيلمها الأول " ماروك " ٢٠٠٥، والذى مثل المغرب فى قسم " نظرة خاصة " بمخرجان" كان "، ليتوافق مع سيرتها الذاتية لصالح من اضطلعوا بإنتاج الفيلم من الفرنسيين والذين ساهموا أيضا فيكافة عناصره الفنية الأخرى (الإنتاج / الموسيقى / التصوير / الديكور / الأزياء / المونتاج)، بينما اقتصر دورها كفرنسية من أصل مغربى على التأليف والإخراج.

الفيلم يصور قصة حب بين "غيثة" المسلمة و"يورى" اليهودى اللذين يدرسان فى مدرسة واحدة، وهى ثانوية تابعة للبعثة الفرنسية. وداخل هذه الثانوية سيحدث نقاش كبير بين صديقات البطلة وأصدقاء البطل، حول هذه العلاقة. صديقاتها نصحنها بضرورة التريث، فهذا الشخص لا يهمه إلا مضاجعة المسلمات، وله تجارب كثيرة. أما أصدقاء يورى، فكانوا أكثر حدة فى انتقاده، خاصة صديقه المقرب، فالطالبات المسلمات لا يصلحن سوى للمضاجعة. موقف عائلة "غيثة" البورجوازية كان رافضا للعلاقة، إذ قرر أبوها تشديد الرقابة على ابنته كى لا تلتقى حبيبها يورى.لكن المدرسة شكلت فرصة لتوطيد تلك العلاقة، فأول لقاء تعارف بين "يورى" و"غيثة" كان فى سيارة عائلتها عند عودتها من المدرسة، بعد أن تعطلت سيارة عائلة "يورى". الفضاء العام لم يقبل تلك العلاقة، وحاول مقاومتها، لكن حب الشابين تحدى تلك الصعوبات. قوة الفيلم تكمن فى كونه قدم حكاية واقعية عاشتها المخرجة كاتبة السيناريو، كما عاشها أصدقاؤها فى العام ١٩٩٧، وهى تؤكد ذلك قائلة: "شفرة الفيلم والشخصيات مستمدة من ذلك الواقع الذى عشته ومن المعاينات التى سجلتها". وتشدد على أنها لم تلجأ إلى قتل البطل فى حادثة سير للتخلص منه ومن تبعات هذه العلاقة، بل لبداية مرحلة من مراحل حياة "غيثة". لكن قتلها للبطل المغربى ذى الديانة اليهودية، يعد شكلا من أشكال إجهاض مشروع التعايش المغربى بين يهوده ومسلميه[٦٣].

عندما عرض الفيلم فى مهرجان " طنجة " بالمغرب، أوردت وكالة " رويترز " تقريرا تسجل فيه ردود الأفعال المغربية وغير المغربية تجاه الفيلم جاء فيه : "بمجرد عرض الفيلم فى المهرجان انقسم الجمهور والسينمائيون على أنفسهم حيث رآه بعضهم متحاملا على المغرب وينظر إلى البلاد نظرة استعلائية استشراقية من خلال علاقة فتيات وشبان مسلمين ويهود وصفهم الناقد المغربى محمد سكرى بأنهم "أبطال بلا قضية"، وقالوا إن الفيلم فيه "كثير من الكليشيهات والصور الكاريكاتيرية وأحيانا يتضمن شيئا من الرعونة "

كما اعترض مخرج فيلم "فوق الدار البيضاء الملائكة لا تحلق" المغربى محمد عسلى على الفيلم فى ندوة شاركت فيها " ليلى المراكشى " وحجته أنه " لا يحترم هوية البلد". فى حين دافع المدير العام للمركز السينمائى المغربى نور الدين الصايل عن الفيلم وحق مخرجته فى أن تختلف عن غيرها فى معالجة ما وصفه بصور التعايش بين الديانات فى المغرب معتبرا إياها "أذكى مخرجة مغربية فى جيلها".. وانتقل السجال حول الفيلم من ندوات المهرجانات السينمائية إلى البرلمان المغربى، من خلال سؤال طرحه نائبعن حزب العدالة والتنمية المغربى – الإسلامى المعارض،بعد أن مهد له بالإشارة إلى إن طرح حزبه

لسؤال حول فيلم "ماروك" ليس نابعا عن تصور ضيق لحرية الإبداع والإنتاج السينمائى الفنى، ولكنه مبنى على العديد من المعطيات التى أدلى بها أهل المهنة وغالبية النقاد السينمائيين والمهتمين والصحافيين ولجنة التحكيم، الذين أكدوا جميعهم ضعف القيمة الفنية للفيلم.

واستشهد النائب بالآراء التى وردت فى تقرير "رويترز" ثم أضاف إليها آراء أخرى للناقد السينمائى محمد الدهان، حينما قال إن الفيلم" ضربا لقيم المغرب الحضارية وتمريرا لفكر صهيونى وخطاب إسرائيلى يذل المغاربة قاطبة "، وكذلك الشأن بالنسبة للمخرج نبيل لحلو الذى اعتبر الشريط السينمائى" أجنبيا فى كل شىء "، إضافة إلى تصريحات عضو فرنسى فى لجنة تحكيم مهرجان طنجة، الذى اعتبر الفيلم رديئا بكل المقاييس، وكذلك الصحافيين الذين تابعوا المهرجان وكتبوا عنه أنه مخل بالآداب، ويهين المغاربة، ولا يتطرق إلى موضوع يستحق اهتمام المغاربة فى زمن يعرف المجتمع المغربى تحولات كثيرة وفى جميع الميادين[٦٤].

لم يتوقف الاستهجان تجاه " ماروك " على النقاد الرجال فقط، وإنما انتقل السجال إلى الكتاب المغربيات ومنهن الكاتبة" شهيدة لخواجة " التى قالت : "حين نتساءل عن سبب اختيار الموضوع نجده يبحث نحو تلقين المتلقى المغربى فكرة جاوزت مسألة التعايش بين الديانات وصولا إلى فرضية التزاوج والتمازج مع الآخر، ضاربا بعرض الحائط المبدأ الإسلامى المحرم لاقتران المسلمة من غير المسلم (اليهودى)، متسائلين لم لم تتوسل المخرجة الفكرة من خلال اقتران المسلم باليهودية؟! وهذا له ما له من رغبة فى الممنوع، بل الدفاع عنها بكل القوة عن طريق احتكار صورة المرأة دائما والتمرير من خلالها أفكارا محرمة[٦٥].

كارين البو

استنادا إلى المتابعات الصحفية التى واكبت الأفلام التى جمعت ما بين الشخصيات العربية المغاربيية واليهودية، سيصادفنا العديد من الأفلام (الفرنسية غالبا) التى إحتضنتها المهرجانات العربية والعالمية باعتبارها أفلاما مغاربية لمخرجات فرنسيات – يهوديات من أصول مغاربية مثل " كارين ألبو " وفيلمها " أغنية العروس " ٢٠٠٨ الذى يكرر أجواء " فريد بوجدير فى فيلمه " صيف حلق الوادى ".

كانت كارين البو، اليهودية الفرنسية التى ولدت عام ١٩٦٨ قد أقامت لعدة سنوات فى تونس،وفيلمها" أغنية العروس" " Les Chants Des Maries" يتحدث عن علاقة التونسيين

باليهود إبان الحرب العالمية الثانية وتحديدا فى بداية عام ١٩٤٢ نور (أوليمب بوفال) ومريم (ليزى بروشار) ١٦سنة، صديقتان من الطفولة حتى وصلتا إلى مرحلة البلوغ، تتقاسمان نفس المنزل فى حى شعبى يعيش فيه المسلمون واليهود فى تناغم. كل واحدة منهن تتوق خفية إلى العيش على طريقة الأخرى : نور حزينة لأنها لا تذهب إلى المدرسة مثل صديقتها، ومريم تحلم بالحب، تعيش حالة من التخيلات الجنسية مستمدة أفكارها من خطوبة نور مع ابن عمها خالد (نجيب أودجيرى)، فى نوفمبر ١٩٤٢ تدخل القوات الألمانية إلى تونس الخاضعة للحماية الفرنسية فى ظل حكومة فيشى الموالية لهم، مما يجعل الحياة تشتد صعوبة بالنسبة للفتاتين، تمنع السلطات الألمانية خطيب نور من الحصول على عمل وفترة الخطوبة تطول مما يبعد بينهما شيئا فشيئا ، تبدأ الجالية اليهودية فى مواجهة الاضطهاد الألمانى الذى واكبه فى نفس الوقت نفور من المسلمين ورغبه فى الابتعاد عنهم رغم ما كان يربط بينهم من قبل من أواصر صداقة ومحبة، تيتا، أم مريم لم يعد لها حق العمل، بعد تفاقم الديون، تقرر تزويج ابنتها إلى طبيب ثرى (سيمون أبكاريان) يكبرها بسنوات عديدة، مما جعل أحلام مريم تتبخر فى لحظة وفى عام ١٩١١ عادت " كارين ألبو "لتبحث كما تقول فى الحاضر والمستقبل التونسى من خلال فيلمها القصير " ثورة الياسمين "الذى خصصته للحديث عن ثورة ١٤ يناير التونسية، وقالت: «ما حدث فى تونس لا يمكن أن يمر بسهولة، إنه منعطف تاريخى مهم فى تاريخ التونسيين والعرب ودول الجنوب، وسيكون له تأثير كبير فى المستقبل، لذلك اخترت موضوعا لأحدث أفلامى»، واختارت البو أن تقرأ الحدث من خلال فتاة تدعى ياسمين، عمرها ١٨ عاماً، تحلم بالحرية والحب والسلام وتلاحق خطوات الثورة .

- ٥ -

الثقافة الشعبية

يرى اليهود أن مجال الثقافة الشعبية فى المغرب العربى من المجالات التى تعددت فيها أوجه التشابه بين العرب والبربر وبين اليهود الذين أقاموا فى أوساطهم، وشملت أوجه التشابه هذه الأطعمة والملابس والزينة والعادات الشعبية ، فشاع فى أوساط العرب والبربر واليهود الإيمان بالحسد والعفاريت والأرواح، كما كان هناك تشابه ضخم فيما بينهم فى مجالى اللغة والموسيقى، حيث كان يهود المغرب العربى يحيون سهراتهم من خلال العوادة أى التخت الموسيقى اليهودى(٦٦)، وهو تخت شرقى يعتمد آلات العود والقانون والإيقاع والكمنجة، وقد عرفت المنطقة خلال القرن الماضى عدداً مهماً من الفنانين المتميزين المنتمين إلى الطائفة اليهودية والذين كانوا مطربين لكل من المسلمين واليهود، مثل الفنان " يعقوب بشيرى " بعوده وفرقته ما دفع بالمخرج التونسى نورى بوزيد إلى إعطائه دوراً مؤثراً فى فيلمه الشهير ريح السد (١٩٨٤)، المطربة " حبيبة مسيكة " التى قدمت المخرجة سلمى بكار فيلما عن حياتها فى الفترة من ١٩٣٠ - ١٩٢٠، وعلى الجانب التسجيلى قدم المخرج " جان بيير ليدو " الفنان اليهودى الشيخ الريمون باعتباره أحد عمالقة فن المالوف وأخيرا قدمت المخرجة صافيناز بوصبايا، المولودة فى الجزائر فيلمها" "الجوستو" ١٩١٢ عن دور اليهود فى أغنية " الشعبى " الجزائرية.

النجاح الذى حققته هذه الأفلام على المستوى الدولى وفى المهرجانات الأوربية والعالمية، قابلته مواجهات نقدية عاصفة أحيانا على المستوى العربى وأحيانا أخرى على المستوى المحلى خاصة عندما يصبح للنقد المحلى قدرة خاصة على اكتشاف أى خلل أو زيف يتسرب لحدث ما أو ظاهرة فنية لها بعدها التاريخى ، فبينما لم يتحفظ النقد العربى والتونسيعلى أن يخصص المخرج "نورى بوزيد " حيزاً مهمًّا من فيلمه " ريح السد " لشخصية الفنان اليهودى المحب للحياة والنغم مستوحياً ذلك من معايشته ليهود صفاقس ودوره الثقافى والحضارى، سنجد الجميع يتوقف أمام انحيازه السافر للشخصية اليهودية على حساب كل الشخصيات "المسلمة" داخل الفيلم، وهو موقف نجد صداه يعود وبقوة مع

ظهور فيلم تونسى آخر بعنوان "زرزيس" ٢٠١٠ للمخرج محمد الزرن، أنه يصور شخصية اليهودى (سيمون) كشخصية شعبية محورية يلتقى حولها الجميع فى المدينة. وهو أيضا – وكالعادة –شخصية طيبة يداوى ويساعد الجميع الإنسان والحيوان ويفتح صدره لشكاوى مواطنى جرجيس وثرثرة بعضهم ويقوم بدور الخاطبة "الحنانة" لذلك تفقد المدينة العتيقة بجرجيس رونقها يوم السبت بغيابه عنها.

فى الدكان القديم للتاجر اليهودى " سيمون " يلتقى سكان جرجيس منهم : معلم "طلائعى" ورسام حالم ووسيطة زواج" الحنانة" وأناس آخرون بسطاء يبحثون لأحلامهم أو أوهامهم عن مكان فى عالم الواقع. دكان شمعون هو المكان المفضل لهؤلاء ليلتقوا كما أنه المكان الوحيد الذى يوفر البلسم والدواء لرواده الباحثين عن الدواء لجراحات حياتهم المادية والمعنوية.. بطيبته ومعرفته وصبره يعالج سيمون تعاسة المهمشين المأزومين ويشفى الحيوان المريض ويعقد الوساطات الاجتماعية بين الباحثين عن الزواج ويحتضن الفن وأصحابه ويوزع الأدوية المجانية على المحتاجين، ولا ندرى هل ترك الزرن للمشاهد إمكانية للوقوف الحيادى بين طيبة وحكمة هذا التاجر وسلبية وتواكل ومرض باقى الشخصيات؟!

التركيز فى الفيلم كما يرى الناقد التونسى خالد نواس لم يكن على جرجيس كمدينة حافلة بالموروث الثقافى والاجتماعى وغيره بقدر ما هو إبراز لفكرة أن اليهود يمثلون الجزء المضىء من حياة المدينة الذى يتوفر على قدر عال من الحكمة والطيبة والرحمة والتقدير للمحيط الاجتماعى والدينى للمدينة وفى المقابل تقبع باقى الشخصيات فى أزماتها، وتركن إلى التاجر سيمون لتستعين به على مواجهة مشاكلها، ولا يخفى المخرج فى ما ذهب إليه من اختيارات تهكما ونقدا لاذعا لجمهور المسلمين الذين ساوى بينهم وبين جمهور الملاعب بل وجعلهم يصلون الجماعة على وقع ضجيج الملعب وصورهم لا يقفون احتراما لصوت المؤذن، كما فعل التاجر اليهودى فى إشارة إلى أن اليهود يحترمون ديننا أكثر منا وهو موقف يستحق فعلا غضب سكان المدينة من شريط يحمل اسم مدينتهم. وينهى خالد نواس مقاله الذى كتبه تحت عنوان (هذه ليست" زرزيس" والشريط يفتقد للبراءة) :" أن جرجيس ومن ورائها تونس والحضارة العربية الإسلامية كانت وستظل مدينة للتعايش، وليست فى حاجة لهذا الفيلم حتى تقنع به من لا يبحث عن التعايش من الجمهور الغربى المستهدف وإذا قدر لهذا الفلم أن ينجح عالميا فتأكد أن سر نجاحه لن يكون دعوته للتعايش بين العرب واليهود لان هذا الأمر يعرفه الأعداء قبل الأصدقاء ولكن سر النجاح الحقيقى هو

أنه يقدم للعالم الآخر صورة من إخراج عربى تقدم مجتمعنا باعتباره يعيش أزمة، فيقتل الفن والفلسفة والثقافة والطموح الشبابى فى حين تنجده العبقرية اليهودية بطيبتها وحكمتها، ولعلهم يقترحون بناء على ذلك بعث نصب تذكارى لسيمون حداد"(٦٧).

وأثارت السينما حفيظة الصحافة للحديث عن العلاقة الملتبسة بين الجزائريين واليهود بالنسبة لبعض الفنون الموسيقية، فعندما اتهم "جان بيير ليدو" فى فيلمه "ما يبقى فى الوادى غير الحجارة" أو " الجزائر... تاريخ ليس للبوح" ٢٠٠٧جبهة التحرير الجزائرية بالمسئولية عن قتل الشيخ اليهودى "ريمون ليرى" عام ١٩٦١وهو مغن وعازف فى الطرب الأندلسى المعروف بـ"المالوف "رغم أن القرائن التاريخية لم تتوصل إلى يومنا هذا إلى المتسبب الفعلى فى قتله(٦٨) شهدت الجزائر حملة صحفية تباينت أهدافها، فهناك من حاول تأكيد عروبة فن المالوف ، وبأن " ما قام به اليهود أو الجالية اليهودية فى قسنطينة هو أن ألفت كتابا عنوانه "يفيل" جمعت فيه ما جاء به العرب من الأندلس من أصول وقوا ع"المالوف" ومختلف "النوبات" والقطع الموسيقية وبهذا نالوا شرف تدوين التراث الذى كان يفترض أن يكون من حظ العرب،وعيب العرب أنهم لا يكتبون التراث والتاريخ(٦٩)، وبأن "يهود الجزائر لم يكن لهم أى دور فى فن المالوف ولكنهم عشقوه للغاية؛ حيث يقوم بعضهم حتى الآن بإحياء أعراسهم به، بعد ترجمة الأغانى إلى العبرية"(٧٠) وتتكامل دائرة" الموسيقى الأندلسية والمالوف "بين اليهود والعرب فى الجزائر من خلال فيلم روائى طويل بالرسوم المتحركة، حقق رواجا كبيرا وقت عرضه، وكان بعنوان " قط الحاخام " ٢٠١١ أنتجته فرنسا، ولكن العنصر الجزائرى كان حاضرافيه وبقوة، فمؤلفه ومخرجه "جوان سفار" ينتمى لعائلة يهودية من الجزائر، ويعرف نفسه بأنه "يهودى من البربر" وبطولته الصوتية كانت للممثلة "حفصية حرزى" وهى من أب تونسى وأم جزائرية وتحمل الجنسية الفرنسية، ولعبت فى الفيلم دور "زلابية" ابنة الحاخام ، وشاركها الممثل الكوميدى الجزائرى المغترب بفرنسا "محمد فلاج" فى التجسيد الصوتى لشخصية تدعى "الشيخ محمد سفر" إحدى الشخصيات العربية التى ترافق الحاخام وابنته فى رحلة إلى أفريقيا، أما أحداث الفيلم فمنطلقها الجزائر العاصمة خلال عشرينيات القرن الماضى، بموسيقاها وأغانيها من المالوف وأبطالها من اليهود ومعهم شخصيات منتقاة من المسلمين والمسيحيينفى إطار يجمع بين الواقع والفانتازيا ويسعى إلى الإيحاء بحضارة يهودية لها دعائمها الدينية والثقافية والفنية الراسخة، من يستوعبها من غير اليهود يمكن أن يشهر "يهوديته " حتى ولو كان "قط الحاخام"! ونترك فيلم "قط الحاخام" إلى فيلم "الجوستو" El

Gusto، الذى أثار هو الآخر ضجة حول علاقة اليهود بالموسيقى الجزائرية، ولكن هذه المرة بفن " الشعبى " الجزائرى،فبعد عرض الفيلم فى مهرجان " أبو ظبى " ٢٠١١ التف حوله النقاد العرب فى احتفالية نقدية تشدو به وبأبعاده الإنسانية، بينما جاء المردود النقدى لدى النقاد والخبراء الموسيقيين الجزائريين معاكسا لكل التوقعات، فالفيلم يتحدث عن تاريخهم الفنى وهم الأقرب منه وأعلم، وربما للمرة الأولى فى تاريخ المتابعات الفنية لعمل ما نجد إحدى الصحف الجزائرية " الجزائر نيوز " تخصص بداية من شهر يناير ٢٠١١ سلسلة مقالات يومية تتحدث عن نواحى الزيف فى أحداث الفيلم ووقائعه، ملخصها يمكن ان نوجزه فى الآتى :

"اختارت المؤسسة الأيرلندية "كيدام للإنتاج" لصاحبتها سافيناز بوزبيَع (وهى ابنة سفير جزائرى سابق) عرض فيلمها الوثائقى "الجوستو: ملوك الشعبي"، عبر مختلف الدور الفرنسية، بعد ثمانى سنوات من انتظار خروجه إلى النور* وقد هللت وسائل إعلام فرنسية وإسرائيلية، بهذا الإنتاج الذى سيلعب على العاطفة، ويعزف على وتر الحنين إلى الأرض المفقودة، وهو ما عبرت عنه الصحف، بالقول إن الفيلم يحمل رسائل سياسية متصلة مباشرة بخطاب "العيش معا"* أما المخرجة فاعتبرت مشروعها عبارة عن: "قصة مجموعة من المسلمين واليهود مزقتهم الحرب، أرغموا على التخلى عن عشقهم، لكن بعض الصداقات لا تموت أبدا** فثمة مشاعر لا يمكن نسيانها**"* فالفيلم يروى قصة لقاء بين فنانى الشعبى بالجزائر العاصمة وفنانين من يهود الجزائر فى جوق لفن "الشعبي"* ، قرروا أن يجتمعوا "بعد نصف قرن من الفراق" على حد تعبير المعلق، لقاء جاء ليعوض: "حسرة المنفى، الشعور بالجنة المفقودة، الحنين إلى العصر الذهبي"، فهى الأسباب الأساسية التى تغذى نشاط هذه الفرقة الموسيقية "الجوستو" "الجوستو" إذن، فيلم وثائقى (٩٣ دقيقة)، يعتمد فى بنيته على طريقة الحكى* يبدأ من أزقة قصبة الجزائر، امرأة شابة تلتقى بائع مرايا مسنا يحكى لها قصته مع الموسيقى* سلطة كلمات الفركيوى، تعيد إلى السطح ماضيا منسيا، ستكتشفه المخرجة على مدار اللقاءات التى ستجريها مع شخصيات يكشفون لها مقاطع من التاريخ* إلا أنها اعتبرت أنه "تاريخ تنكرت إليه الجزائر المستقلة ودفنته تحت التربة"، وما شهادات بحثها الاستقصائى، سوى فرصة لإظهار ما عبّرت عنه بالقول: "بين هذه الأزقة وجد مجتمع حيث المسلمين واليهود تعايشوا بانسجام، إلى درجة تولدت عن لقائهما موسيقى الشعبي"*

بينما روجت المخرجة، فى تصريحاتها العلنية، أن فيلمها يتحدث عن رغبة هؤلاء الفنانين "فى إنقاذ أغنية الشعبى، من إدارة جزائرية تتعمد إهمال القصبة الوسخة والمنهارة"، ولا تنسى التعبير عن حسرتها فى تغييب الكنيس (ما يعرف عند الجزائريين بجامع اليهود، بشارع روندان سابقا)* يذهب الباحثون الجزائريون إلى غير ذلك، سنجد الباحث فوزى سعد صاحب كتاب "يهود الجزائر** مجالس الغناء والطرب" يشير إلى أن الحديث عن إسهام يهود الجزائر العاصمة فى نهضة فن "الشعبي" كلام فارغ، وهو ضرب من الدعاية لأغراض تجارية، ملمحا لفرضية الأغراض السياسية، وإن لم تتوفر المعطيات ما يسمح باتخاذ هذا الحُكم، مؤكدا أن إسهام يهود الجزائر كان فى العروبى والحوزى[٧١]، بينما قال الفنان " عبد القادر بن دغماش محافظ "مهرجان أغنية الشعبى": "القصبة عاشت فيها أقلية يهودية بالفعل، لكن غالبية السكان كانوا من الجزائريين المسلمين، وبالتالى الشعبى الذى كان أساسا مديحا، ما كان لليهود أن يتدخلوا فيه، لأن مضمونه دينى، حتى مطربو الشعبى كانوا ينعتون بالمداح، مثل الشيخ العنقى (الحاج محمد المداح)، عبد الرحمن السعيدى (الشيخ عبد الرحمن المداح)، سعيد لعور (شيخ سعيد المداح)، حتى محيى الدين بشطارزى فى الأندلسى كان ينعت بالمداح* كل النشاطات الموسيقية فى هذا الميدان المسمى شعبى الذى كان يسمى مديح دينى قبل عام ٤٧ لا علاقة له باليهود* لا ننكر وجود موسيقيين فى الجوق الشعبى، عازفين على آلة القانون مثل بونوا لافلور، لكن عددهم قليل لا يتجاوز ستة أفراد، لا يمكن أن نقول إن جالية كاملة شاركت فى تأسيس حقيقى لأغنية الشعبى أو شاركت فيه بدليل أن كبار المداحين، فى حفلاتهم وجلساتهم، كانوا يشرعون فى الصلاة على الرسول الكريم، عندما يدق منتصف الليل، ما كان يجبر العازفين اليهود على المغادرة إلى بيوتهم، وهى عادة كان يعمل بها فى الجزائر وقسنطينة وعنابة" ونعود مرة أخرى إلى مدينة " قسنطينة " ولكن هذه المرة بعيدا عن فنون " المالوف " و" الشعبى "، وإنما من خلال أول فيلم تشويق فى السينما الجزائرية عن الحكايات الشعبية المشتركة بين المسلمين واليهود فى المغرب العربى، وهو فيلم بعنوان " المانع " ٢٠٠٩إخراج ديلمى محمد فوزى الذى جاء كما يقول مخرجه لمحاربة أسطورة يهودية تعشش فى أذهان بعض القسنطينيين (منطقة قسنطينة)، ترجع تاريخياً لفترة تواجد اليهود فى مدينة الجسور المعلقة قسنطينة، مكان تصوير الفيلم، الواقعة شرق الجزائر العاصمة. المدينة التى عاشت فيها الجالية اليهودية خلال العقود الغابرة من التاريخ والتى تعود فى الأساس من فترة سقوط غرناطة إلى فترة خروجهم

منها عقب استقلال الجزائر عام ١٩٦٢. واضطرارهم إلى إخفاء ممتلكاتهم وكنوزهم التى عجزوا عن أخذها معهم، بدهاليز بيوتهم القديمة وحمايتها عن أعين الناس بتعاويذ سحرية خاصة بهم تعرف بـ "المانع"، الأمر الذى يفسر الرغبة الملحة للعديد من اليهود للعودة إلى هذه المدينة بالذات.

تدور أحداث الفيلم حول قصة شاب اسمه "إلياس" (أحمد رياض) يرث عن عائلته منزل قديم حوّله فيما بعد لنادى للإنترنت، يعيش حياة طبيعية إلى أن سقط يوماً ضحية لمشحوذ أسمه "ماليك"أوهمه بوجود كنز بين جدران بيته العتيق الذى ورثه عن أجداده، علما أن أحد أصدقائه كان من قبل قد قال له إنه لاحظ شيئاً يشبه الذهب يلمع فى أحد أركان سطح بيته، لتنقلب بعد ذلك حياته رأساً على عقب ساعياً وراء سراب هذا الكنز ، متخلياً عن مبادئه وأفكاره، مُصدقا كلام الساحر لتتوالى أحداث الفيلم وتكشف عن مصير "إلياس" الذى ينتهى به المطاف لصراع كبير بين ضميره ومصيره وفقدانه لحياته العادية زوجته والعمل الذى كان يرتزق منه، ليلج عوالم السحر والشعوذة المليئة بالكثير من التناقضات الدينية والدنيوية، ليدخل عالم الكوابيس التييعيشها المشاهد ليكتشف فى النهاية أن كل ما تابعه طوال أحداث الفيلم كان مجرد كابوس(٧٢).

وأخيرا وكما ذكرنا فى البداية، هذه السطور هى مجرد خريطة استرشادية، تستدعى التعمق فى التفاصيل، وإرجاعها إلى دوافعها الخافية تحت ركام هائل من الأحداث التاريخية والاجتماعية، وبدون ذلك ستبقى رؤيتنا ضبابية وفاقدة للصدق والتأثير!!

- ٦ -

" أندريه آزولاى " ولعبة الفنون والمهرجانات

" آندريه آزولاى" يعمل مستشارا خاصا للملك المغربى محمد السادس ,ومن قبل كان مستشارا لوالده الحسن الثانى، وهو عضو لجنة الحكماء التابعة للأمم المتحدة والمكلفة بحوار الحضارات، ورئيس المؤسسة الخيرية لحوار الثقافات والديانات . كما أنه يعمل مديرا لمؤسسة "أنا ليد" الأوربية المتوسطية لحوار الثقافات، التى تضم ٣٧ دولة أوروبية ومتوسطية ٢٠٠٨، وهى تحمل اسم داعية السلام والتسامح وزيرة الخارجية السويدية التى اغتيلت عام ٢٠٠٣ وهو أيضا صاحب فكرة إقامة العديد من المهرجانات السينمائية والثقافية والموسيقية فى المغرب: يحمل لقب "نائب رئيس المهرجان الدولى للفيلم بمراكش" منذ دورته الأولى فى سبتمبر ٢٠٠١ وحتى عام ٢٠٠٣، والمحرك الأساسى لمهرجان "فاس "للموسيقى الروحية" و "مهرجان فاس الدولى للثقافة الصوفية"، وانطلاقا من مسقط رأسه فى منطقة الصويرة بالمغرب نظم المهرجان الموسيقى "كناوة وموسيقى العالم" من خلال جمعية" الصويرة موغادير " التى يترأسها. وفى نفس المنطقة ساهم فى إقامة المهرجان الموسيقى"الأندلسيات الأطلسية" والأهم من كل ذلك سنراه يقف وراء الحركة النشطة فى مجال تصوير الأفلام الأجنبية فى المغرب، ويبدو أنه المسئول الفعلى وراء فكرة إنشاء الأستوديوهات السينمائية الأجنبية فى مدينة ورزازات الواقعة جنوبى المغرب.

لم تكن هذه الوظائف والاهتمامات هى الوحيدة فى مسيرة أندريه آزولاى، ولكن المؤكد أنها هى وغيرها يأخذ من حوار الثقافات شعارا مثاليا يصب فى مفهوم يحدده بقوله: "إن الثقافة ليست مجرد لحظات ترف فكرى أو نشوة عابرة متبادلة أمام حفل فنى أو موسيقى أو ملتقى أدبى أو شعرى بل هى محرك ووسيلة مفضلة وناجعة لتحقيق تقاطع فى الاهتمامات بين مغربى وفنلندى، أو بين مصرى وإسبانى حتى يلتقيا حول مشاعر مشتركة ويتبادلون ما هو حميمى وعميق، ولكن أيضا ما هو أعمق وأقوى فى نظرة كل واحد منهما إزاء الآخر، وهوما يمكن أن نطلق عليه الثقافة"[٧٣].

على أن هذه الكلمات سرعان ماتثير تيارا كامنا وقويا من التساؤلات عندما نكتشف أن تركيزها على شعارات التسامح والحوار بين الثقافات والأديان يؤدى فى النهاية إلى اختيار آزولايك نائب لرئيس مركز "شمعون بيريز للسلام ثم منحه الدكتوراه الفخرية من جامعة "بن جوريون" فى النقب بإسرائيل عام ٢٠٠٦ لكونه:" يهوديا مغربيا كرس وقته وطاقة حياته من أجل التعايش بين اليهود والعرب فى الشرق الأوسط وشمال أفريقيا". وهو مايحاول آزولاى تأكيدة عندما يصف نفسه فى حوار مع صحيفة " جيروزاليم بوست : "بالمناضل فى المعركة من أجل السلام بين الفلسطينيين والإسرائيليين، من أجل إيجاد مخرج يتيح الفرصة أمام الفلسطينيين لاسترداد حريتهم وكرامتهم وهويتهم ودولتهم، وأى تقدم فى هذا المجال فرصة لجعل إسرائيل أكثر أمنا وأكثر سلاما وأقوى"[٧٤].

ولد آزولاى Andre Azoulay (عزولى) عام ١٩٤١ فى مدينة الصويرة الواقعة جنوب الدار البيضاء، تمتد جذوره إلى عائلة من اليهود الأسبان الذين رحلوا بعد سقوط الأندلس إلى المغرب. ومن واقع سيرته سواء داخل المغرب كمسئول تحرير صحيفة يومية بعنوان " Maroc - Informations" ثم يسارى مطارد من أجهزة الامن المغربية أو أثناء عمله كمسئول عن العلاقات العامة فى أحد البنوك الفرنسية فى باريس قبل أن يعود ليصبح مستشارا للملك الحسن ولولده محمد السادس من بعده، نكتشف رغبته فى إحياء التراث اليهودى فى المغرب، وتعميق دوره وتطهير ما لحقه من شوائب وتأمين حيويته وتأثيره على المجتمع المغربى فى ظل شعارات رفعتها الجمعية التى أنشأها عام ١٩٧٦ من اليهود المغاربة المقيمين فى باريس تحت عنوان "هوية وحوار" وفيها ينادى بالحوار بين الإسرائيليين والفلسطينيين، وفى نفس الوقت التأكيد على عمق التاريخ اليهودى فى المغرب من أجل أن يصل فى النهاية إلى القول: "لن نختفى، ولن ننقرض، فتاريخنا طويل فى هذا البلد، هناك مليون مغربى يهودى حول العالم، وهناك ٣٦ ألف إسرائيلى زاروا المغرب أيام مكتب الاتصال الإسرائيلى بالرباط، ربما نحن الوحيدون فى العالم الذين حافظنا على تراثنا وعلى علاقتنا ببلدنا"[٧٥].

وفى هذا المقال سنرصد بعض ملامح ظاهرة آزولاى دون أن نتوقف كثيرا أمام المغزى السياسى وراء دوره المؤثر فى بلد عربى هام. أو أن نتطرق تفصيلا إلى استراتيجيته الثقافية والفنية من منطلق رفضنا للتطبيع مع إسرائيل، كل هذا ربما يتضاءل أمام رغبتنا فى معرفة أساليبه فى الالتفاف حول الفعاليات الفنية فى المغرب لتحقيق أهدافه تحت سمع وبصر الحكام والمسئولين سواء داخل أو خارج المغرب، فهى فى النهاية تعكس رؤية تشع

بظلالها على المجتمع العربى كله خاصة فى ظل رئاسة "آزولاى" لمؤسسة أناليند الأورومتوسطية أول منظمة تؤسس وتمول جماعيا من قبل جميع الدول الأعضاء الخمس والثلاثين فى الشراكة الأورو متوسطية والتى مازال من أهدافها ترسيخ الهيمنة الصهيونية على الفعاليات الثقافية العربية، وعلينا أن نتعامل مع من يقود دفتها بهدوء وبعيدا عن الكلمات الرنانة التى غالبا ماتضعنا فى حالة من الغيبوبة المتراكمة الأسباب والدوافع.

الحق التاريخى بعيدا عن أرض الميعاد

لا جدال فى أن "المغرب" هو الدولة العربية الوحيدة التى مازال لليهود بها وجود منظم، ومع هذا فلا يشكل تعدادهم أى نسبة ذات أهمية بالمجتمع بالمقارنة بالسنوات السابقة، ومع ذلك سنجد أن معظم المهرجانات المغربية التى ساهم آزولاى فى تكوينها انحصرت فى بعض المدن المغربية التى كان لليهود تواجد ملموس فيها مثل:" فاس"، "موجادير"، "مراكش" إلخ، ولقد تبنى آزولاى فى نشاطاته المختلفة اتجاها مزدوجا، فهو من ناحية يرسخ لدعوات الحق اليهودى فى فلسطين، وهو من الناحية الأخرى – وفى نفس الوقت – يسعى إلى تضخيم حقوق إقليمية أو دولية لليهود فى المناطق التى عاشوا بها قبل قيام إسرائيل، وإذا كان هناك من الصهاينة من يدعون أن جدودهم هم بناة أهرامات مصر، فإن آزولاى كان أكثر منطقية وحاول أن يستمد من رحيل جدوده من الأندلس إلى المغرب وسيلة لتأكيد حقوق معاصرة سواء فى إسبانيا أو المغرب ، وتحولت المناطق التى شهدت بزوغ شعارات الجمعيات الصهيونية فى المغرب مثل فاس (جمعية محبة صهيون، منتدى هرتزل)، وموجادير (أبواب صهيون)، الدار البيضاء (رابطة ماجين داوود).. إلخ، إلى لوحات دعائية مبالغ فى ظواهرها للوفاق بين المسلمين والمسيحيين واليهود ولكن فى إطار شعارات أخرى حول حوار الحضارات والثقافات والأديان، ساعده على ترسيخها أن مجال الثقافة الشعبية فى هذه المناطق كان من المجالات التى تعددت فيها أوجه التشابه بين العرب والبربر وبين اليهود الذين أقامو فى أوساطهم.

"فاس" البيضة الذهبية تعتبر مدينة "فاس" عاصمة المغرب العلمية والروحية. وبها توجد أكبر مآثر الحضارة الإسلامية هناك وأبرزها جامع القرويين والجامعة العلمية الملحقة به والتى تعد مركزا للنشاط الفكرى والثقافى منذ قرابة الألف سنة، وتخرج منها بعض علماء الغرب من المسيحيين واليهود. وتكاد هذه المدينة أن تعيش على امتداد العام فى احتفالات ومهرجانات متنوعة، منها ما يخص الأزياء والشعر والموسيقى والفنون الشعبية وحتى الطبخ (مهرجان فاس لفن الطبخ) وعادة ما تنظم تلك المهرجانات داخل أطر مادية

متواضعة، لذلك جاء"مهرجان ومؤتمر فاس للموسيقى الروحية" الذى يقام تحت رعاية "آزولاى" ليشذ عن هذه القاعدة للدرجة التى جعلت البعض يعتبران ميزانية المهرجان التى تصل فى بعض الأحيان إلى الملايين من الدولارات تكلفة لا تطاق وتجعل البعض أمام مقارنة سريعة تدخل فى ثناياها الأحياء والشوارع التى تشتكى من الإهمال ومن الحفر حيث تحدثت صحيفة الشرق الأوسط، فى يونيو ٢٠٠٦ عن الأحياء الهامشية فى فاس التى هى وحسب وصف الصحيفة "مرتع جماعات متشددة لها نظم أمنية ليلية وتتقاسم النفوذ مع اللصوص والمنحرفين"، وهى "مادة مصحوبة بصور عن سكان الأكواخ، وأطفال صغار يتحلقون حول سيارة أحد المحسنين ليوزع عليهم مساعدات".

كان الهدف السياسى من وراء إقامة هذا المهرجان زاعقا خاصة بعد أن أضاف إليه آزولآى "لقاءات فاس" وفيهما يمزج بين الحفلات التى يشارك فيها موسيقيون ومغنيون ينتمون إلى الديانات الثلاث بالإضافة إلى البوذية (على سبيل المثال شارك فى الدورة الثانية عشرة من المغنيين المالى- المسيحى سليف كيتا والفرنسى - اليهودى الجزائرى الأصل إنريكو ماتياس والتونسى المسلم لطفى بوشناق والتبتية البوذية يونغشن لامو) واللقاءات والندوات السياسية التى تتمحور غالبا حول موضوعات مثل " ثقافة السلام فى الشرق الأوسط "، "الروحانية ومشاكل العالم" ويشارك فيها شخصيات تتباين خلفيتها الدينية، فى مقدمتهم بطبيعة الحال آزولاى والعديد من المفكرين والمثقفين اليهود والإسرائيليين والفلسطينيين.

حقق مهرجان فاس للموسيقى الروحية واللقاءات المصاحبة له بفضل ترويج آزولاى له شهرة عالمية غير عادية حيث اعتبرته هيئة الأمم المتحدة سنة ٢٠٠١ من أهم التظاهرات التى ساهمت فى ترسيخ حوار الحضارات بشكل ملحوظ، وبموازاته تأسست فى الولايات المتحدة الأمريكية منظمة تحمل اسم " رسالة فاس" وهى تقدم فى كل سنتين برنامج المهرجان وندوة فاس عبر جولة فنية تشمل العديد من المدن الأمريكية، ويقدم ضمنها حفل فنى فى الكيرنيجى هول بنيويورك وبطبيعة الحال لن يخفى على أحد طبيعة القوى الدافعة وراء كل تلك الفعاليات!

وربما نستطيع تلمس المغزى من وراء هذا الاهتمام إذا ألقينا نظرة سريعة على ثلاث فقرات وردت فى "موجز" فعاليات منتدى لقاءات فاس المصاحبة للمهرجان الموسيقى عام٢٠٠٤:

* فى إطار الحدث الموسيقى تمثّلت الرسالة فى أنه يمكن نقل روح فاس Spirit of Fes التى مفادها أنّ التنوع الثقافى هو هبة، وأن التفاعلات ممكنة ويمكن الاحتفاء بها، وأنها

جزء من التحدى المتعلق بتوجيه وصياغة العولمة. وترقرقت الدموع فى أعين الناس وهم يستمعون إلى إسرائيليين وفلسطينيين يغنون معا، بمثابة شهادة على الشوق إلى مثل هذه التبادلات. هناك الكثير الذى يمكن.لنا عمله فى هذا الاتجاه

* وأدلى أندريه آزولاى بشهادة شخصية للغاية ومثيرة للمشاعر عن رحلة حياته ـ "نضال حياته" ـ وعن رؤيته لموقعنا فى الوقت الراهن وما ينتظرنا. وقد اعتبر أنّ هذا المنتدى يمكن أن يكون مركزا قويا لدفع المناقشات المُجمدة تجاه تحقيق السلام فى الشرق الأوسط. ودعا إلى أن نترك وراءنا إلى الأبد كافة عمليات الإبعاد والمخاوف القديمة التى اعتقدنا أنّنا تركناها فى العصور الوسطى، والاعتماد على القيم التى نرثها – بشكل جماعى وفردى ـ وقبل كل شىء على قراءة جديدة وفهم عميق للتاريخ، من أجل بناء هذا المستقبل الأفضل. يجب أن نتحلى بالواقعية، ويجب أن نتحلى بالصفاء فى تفكيرنا وتعبيرنا إذا كنّا نريد صنع السلام.

* وفى قلب محاضرته أشار آزولاى إلى الطاقات والسمات الخاصة التى يتمتع بها اليهود المغاربة ,حيث يتذكرون جذورهم بسبب وجود الكثير من الإيجابيات فى تجربتهم التاريخية؛ ويتناقض هذا تناقضا حادا مع تجربة عدد كبير من اليهود الذين يسعون إلى نسيان تاريخهم بسبب ما يثيره من ذكريات مريرة. وغطى فقدان الذاكرة الجماعى بصورة مماثلة على تاريخ اليهود الذين تعود أصولهم إلى مختلف بلدان العالم. لكن السيد آزولاى دعانا جميعا إلى التذكر – لنبدأ صفحة جديدة مع النظر إلى الأمام وإلى الخلف. فالتاريخ يمكن أن يكون الخميرة التى تسمح بتدريب جديد للذاكرة. وكانت الرسالة الثانية التى لا يمكن نسيانها هى الدور الواضح للهيئات الفردية، لعدم الاستعداد لأن تشهد مأساة أخرى. ثالثا، دعانا السيد آزولاى إلى أن نمحّص بأمانة، فرادى وجماعات، أخطاء ونجاحات الماضى ونحن نتهيأ للكتابة على هذا الصفحة الجديدة. إذ يمكن لمثل هذه الأمانة والإرادة الجماعية السماح لإسرائيل الديمقراطية وفلسطين الديمقراطية أن يعيشا ويتقدما جنبا إلى جنب

لقد استطاع آزولاى من استخدامه لبياناته وبيانات غيره أن يصل الى نتائج تعاكس الاتجاه العام معتمدا على إطلاق تعميمات ليس لها مايساندها على أرض الواقع خاصة من الجانب الإسرائيلى، ونتيجة لذلك أصبحت فعالياته المهرجانية مجرد إطار لنشر دعايته فى تجميل الوجه القبيح للمارسات الصهيونية سواء داخل إسرائيل أو خارجها.

ولم يكن مهرجان ولقاءات فاس للموسيقى الروحية هو المهرجان الموسيقى الوحيد الذى يؤازره آزولاى بنفوذه، ولكن بينما كانت مهرجانات "فاس" متفاوتة القيمة من حيث الإمكانيات والمضمون، بقيت المهرجانات التى رعاها آزولاى سواء داخل فاس أو خارجها متقاربة فى هدفها وهو حشد شذرات مستمدة من أصوله العرقية لا ارتباط بين بعضها والبعض الآخر ولكنها تحقق الهدف الذى ينشده وهو إعادة إحياء دور الأقلية اليهودية فى المغرب.

وانطلاقا من مسقط رأسهف ى منطقة "الصويرة" بالمغرب نظم المهرجان الموسيقى "كناوة وموسيقى العالم" من خلال جمعية "الصويرة موغادير" التى يترأسها، وفية يمزج بين الحفلات الوسيقية المحلية والدولية بمواكب تجول فيها فى شوارع المدينة التى ولد فى أحد أحيائهافى جولة وصفها مندوب جريدة الشرق الأوسط بقوله: "يواصل آزولاى جولته فى المدينة دون حراسة أمنية لافتة، ويعرج على حى الملاح (حى اليهود) ليلقى نظرة على منزل شهد قبل أزيد من ستة عقود ولادته، مسترجعا ذكرى طفولة هادئة مع أطفال الحى المسلمين، وغير بعيد عنه، يوجد المنزل الذى شهد ولادة زوجته كاتيا، يغوص آزولاى فى الازدحام البشرى، يسلم على هذا وذاك، بينما آخر يريد أن يلتقط صورة للذكرى"[٧٦].

وتعود مدينة الصويرة مسقط رأس آزولاى الى جو الانتشاء على إيقاعات مهرجان آخر هو "مهرجان الأندلسيات الأطلسية" الذى ابتدع فكرته – كما تقول " امامة عواد" مديرة فعالياته – أندريه آزولاى فى إحدى الندوات الجامعية التى اعتاد حضورها حول ما يمكن تسميته بالظاهرة الأندلسية – وفيه يلقى الضوء على مظاهر الخصوصية الأندلسية التى تشمل العمران والموسيقى والأدب والفكر. وبل وتمتد إلى مختلف أساليب الحياة بشكل عام. من أجل التأكيد كما تقول مديرته – من خلال كلمات نستشعر صدى تفكير آزولاى فى كل حرف منها –"على أن المشاكل والصراعات التى تصاعدت حديثا فى السنوات الاخيرة تلزم الجميع بالبحث عن أساليب لتلطيف أجواء التوتر وتليين العلاقات بين الدول والديانات ولا أعتقد أن هناك نموذجا يحتذى فى تغليب الحس الإنسانى أفضل من النموذج الأندلسى الذى لا ننظر إليه كمرجعية تاريخية انتهت بسقوط غرناطة بل كمكون حضارى عميق ما زال مستمرا فى أساليب الحياة اليومية، وقد وقع اختيارنا على الصويرة، لأنها المدينة المشرعة أرضها على الشعوب المختلفة والديانات أيضا، كما أنها تصل المغرب بالدول المشاركة فى مهرجان الأندلسيات عبر المحيط الأطلسى".

مهرجان مراكش ودلالات التوقيت

يقول المثل العربى : " إذا عرف السبب بطل العجب "وإذا انطلقنا من منطق هذا المثل. فإن ما بدا تخبطا فى تحديد مواعيد فعاليات" مهرجان الفيلم الدولى بمراكش "فى دورته الأولى"، و"مهرجان القاهرة السينمائى الدولى" فى دورته الخامسة والعشرين "– حيث أقيمت فعالياتهما فى توقيت واحد تقريبا خلال شهر أكتوبر ٢٠٠١– يضحى له مغزاة بالنسبة لنا عندما نكتشف أن مهرجان مراكش كان رئيسه الفعلى هو "أندريه آزولاى".. لماذا؟ لقد جاء مهرجان الفيلم الدولى بمراكش ليتكامل فى أهدافه مع "رسالة فاس" حول التسامح بين الأديان والحوار بين الثقافات. وهى رسالة آمن بها "مهرجان القاهرة السيدنمائى الدولى" منذ فعالياته الأولى. الاختلاف الوحيد هو فى رفضه الحاسم للتطبيع مع إسرائيل أو عرض أفلامها لحين استرداد العرب لحقوقهم السليبة . وتلك كانت خطيئته الكبرى مع من يؤمنون بأن التسامح بين الأديان يعنى فى المقام الأول التعامل مع الإسرائيليين وليس اليهود فقط وبطبيعة الحال يأتى آزولاى فى مقدمة هؤلاء.

لم يكن التصادم بين توقيت المهرجانين نتيجة مصادفة أو خطأ تنظيمى غير مقصود، فميعاد مهرجان القاهرة محدد ومعروف مسبقا فى كافة مطبوعات ومراسلات الاتحاد الدولى للمنتجين السينمائيين بوصفه واحدا من المهرجانات الأحد عشر المعترف بها دوليا، مثله فى ذلك مثل مهرجانات: "كان" "فينيسيا"، "برلين"، إلخ، السبب – فى اعتقادى – هو أن آزولاى حاول سحب البساط من المهرجان الدولى العريق أثناء احتفاله بيوبيله الفضى، والهدف خلخلة فعالياته الإعلامية والفنية، وجذب الأضواء إلى مهرجانه الوليد، بعد أن رصد له ميزانية تتجاوز بكثير ميزانية مهرجان القاهرة، وعين له السينمائى الفرنسى "دانييل توسكان دو بلانتينى" مديرا فنيا ليحقق بعلاقاتة كعضو سابق فى مجلس إدارة مهرجان "كان"، ومجلس مراقبة قناةُ ARTE الفرنسية، ورئيس أكاديمية "سيزار" طفرة يقضى بها سريعا على المهرجان المتمرد على إسرائيل، يسانده حملة من العلاقات العامة جعلت المهرجان الوليد: "أهم مهرجان خاص بالفن السابع ينظم بحوض البحر الأبيض التوسط" ،"وحدثا سينمائيا دوليا وموعدا متميزا للثقافة والفن والفرجة" "وواحدا من أهم المهرجانات العالمية"[٧٧]، و كله اصفات حاولت بعض الجهات الأوروبية أن تصبغها على المهرجان فى ظل مقولة مثيرة للغرابة رددها بعض النقاد المغاربة وهى: "إن هم المسئولون عن المهرجان هو أن يتم وقع المغرب سينمائيا كتكملة جغرافية وامتداد للقارة الأوربية قبل أن يصبح له امتداد على المستوى العربى"[٧٨].

كل الدلائل كانت تشير إلى أن مهرجان مراكش سيتيح الفرصة للسينما الإسرائيلية لاختراقه ولكن حال دون ذلك عدة أسباب جعلت آزولاى يوقن أنه سيواجه صعوبات لا يستهان بها فى مواجهة الرأى العام المغربى والعربى إذا قررالمجازفة بعرض أفلام إسرائيلية خاصة وأن الدورات الأولى للمهرجان صادفها ظروف صعبة، فقد انعقدت دورته الأولى بعد شهر أو يزيد قليلا من أحداث سبتمبر ٢٠٠١ ، وأقيمت الدورة الثانية بعد تفجر الأوضاع فى منطقة الشرق الأوسط على أثر الانتفاضة الثانية فى فلسطين المحتلة، ثم جاءت الدورة الثالثة فى أعقاب حرب العراق وبعد الحوادث الإرهابية فى الدار البيضاء، الأمر الذى دفع آزولاى إلى ركوب الموجة والتصريح خلال الدورة الثالثة للمهرجان بأن: "المناخ الذى يجتازه العالم فى الوقت الراهن، أظهرمرة أخرى أن المغرب يحافظ على دوره المتميز فى إشاعة قيم الحوار والتعايش، وهى طريقه المميز فى نبذ العنف والإرهاب والتطرف والإقصاء" وعلى أية حال، فقد وجهت الدعوة فى دورات المهرجان الأولى للعديد من السينمائيين الصهاينة سواء لتكريمهما والمشاركة فى فعالياته ولجان تحكيمه، كان فى مقدمة هؤلاء المخرج الفرنسى "كلود ليلوش" الذى تم تكريمه فى الدورة الأولى فى حضور نخبة كبيرة من نجوم أفلامه مثل أنوك إيميه وتيرى ليرميت وباتريك برويل وأليساندرا مارتينيزوجيرمى أيرونز بطل فيلمه "والآن سيداتى سادتى" الذى تم تصويره فى المغرب.

ولا شك فى أن آزولاى قد لقى شيئا كالصدمة حين فوجىء بوفاة "دانييل توسكان دو بلانتينى" مدير الدورتين الأولى والثانية للمهرجان أثناء حضوره فعاليات مهرجان برلين السينمائى، ومع ذلك اختار الاستمرار فى نهجه المتجاهل للكوادر المغربية، وقرر أن يورث إدارة المهرجان فى دورته الثالثة ٢٠٠٣ إلى زوجة المدير الراحل "ميليتا توسكان" ورئاسته إلى الممثلة الفرنسية "ناتالى باى"، مما أثار دوامة من الانتقادات، طرح على أثرها تساؤلات مفادها إلى متى ستبقى السيطرة على تنظيم المهرجان فرنسية ؟ ومتى ستسلم إلى المغاربة؟

يبدو ان الإجابة لم تكن بالأمر الهين فى ظل الهيمنة العنكبوتية لآزولاى، بدليل أن الموقف لم يحسم إلا فى شهر مايو ٢٠٠٤ عندما عين نور الدين الصايل مدير المركز السينمائى المغربى، وفيصل العرايشى المدير العام للإذاعة والتليفزيون نائبان لرئيس المهرجان، بما يعنى أن منصب آزولاى تم تقسيمه بينهما، بينما استمرت "ميليتا توسكان" فى منصبها كمديرة تنفيذية للمهرجان وحتى الآن! ورغم أن المهرجان فى ظل إدارته الجديدة حاول تجاوز بعض ممارسات الإدارة السابقة، وعاود الاهتمام بالسينما المغربية

والعربية عموما، وحاول التنسيق فى مواعيد دوراته مع المهرجانات العربية الأخرى وخاصة القاهرة، فإنه ظل بالنسبة للبعض "مهرجانا فرنسيا منظم فى بلد عربى" كما حاصرته الأقاويل حول تدعيمه فى دورته الثامنة ٢٠٠٨ لمشروع فيلم إسرائيلى من خلال جمعية "ميدا فيلم ديفلوبمون" التى تشارك فى تمويلها مؤسسة مهرجان مراكش السينمائى الدولى بنسبة ٢٠ فى المائة، والباقى يموله الاتحاد الأوروبى فى إطار برنامج الأورميد السمعى البصرى الثانى، ويهدف إلى مساعدة المنتجين والسينمائيين لمنطقة البحر الأبيض لتطوير مشاريعهم السينمائية(٧٩).

وعلى أى.. فقد كان لتجربة آزولاى فى مهرجان مراكش صداها فى مناطق أخرى من العالم العربى، سواء بتأثير منه أو من الدوائر التى تتبنى توجهاته . ففى نفس العام الذى خفت فيه دوره فى مهرجان مراكش قام الكندى المقيم فى دبى "نيل ستيفنسون" بتأسيس "مهرجان دبى السينمائى الدولى" ٢٠٠٤ تحت شعار: "ملتقى الثقافات والإبداعات" والذى اختاره ستيفنسون، لأنه يدعو إلى التشجيع على فهم الآخرين، والاحترام المتبادل بين مختلف الشعوب والدول والديانات والأعراق!! ومنذ الدورة الأولى لهذا المهرجان فى ظل إدارة ستيفنسون تكرر التضارب الصارخ مع مواعيد مهرجان القاهرة وبرزت المعاملة السيئة تجاه السينمائيين المصريين والعرب، الأمر الذى أدى الى أقصائه من المهرجان فى أواخر ٢٠٠٦ مما دفعه الى رفع دعوى قضائية فى محكمة لندن العليا ضد المسئولين فى دبى على خلفية " نشر شائعات عنه تفيد بأنه عنصرى ويكره العرب".

لا نريد أن نسترسل فى رصد الانعكاسات الأخرى المشابهة فهى كثيرة ومتتالية وربما تصل قريبا إلى أقصاها مع تطبيق ما أعلن عنه حول افتتاح فرع لمهرجان "تريبكا" الأمريكى فى مدينة الدوحة القطرية خلال هذا العام (٢٠٠٩) تحت إشراف رئيسه النجم الأمريكى"روبرت دى نيرو"!! كل العرب على الأراضى المغربية.

وتنوع المهام التى اضطلع بها آزولاى داخل وخارج المغرب، أتاح له فرصة الجمع بين أنشطة متباينة منها السياسى والاقتصادى والثقافى والفنى، وعندما أسندت إليه مهمة نائب رئيس المهرجان الدولى للفيلم بمراكش، لم يكن الأمر مفاجئا أو مستغربا؛ لأن تجاربه فى مجال المهرجانات قد تأكد فى فاس وغيرها من المدن المغربية، كما أن خبراته النادرة فى مجال الاتصالات والعلاقات العامة بالإضافة لعمله كستشار اقتصادى لعاهل المغرب كلها عوامل أهلته لكى يشارك فى التسويق لمناطق مغربية عديدة لكى تكون قبلة للمخرجين العالميين لتصوير أفلامهم على أراضيها مثل فاس ومراكش وسلا وطنجة وأخيرا مدينة

وزرازات التى أصبحت المنطقة الأكثر تميزا فى هذا الإطار وفى أعقاب هجمات ١١ سبتمبر على الولايات المتحدة وبالنظر إلى أن المغرب دولة عربية مسلمة فإن العديد من الأفلام السينمائية ألغى تصويرها هناك، الأمر الذى استدعى خبرات آزولاى لإعادة إنعاش حركة تصوير الأفلام وتقرر أن يشارك المخرج والمنتج السينمائى المغربى سهيل بن بركة – كان يشغل فى هذه الفترة منصب رئيس المركز السينمائى المغربى – فى رحلة إلى الولايات المتحدة لحضور العرض الأول لفيلم ريدلى سكوت "سقوط طائرة البلاك هوك" الذى سبق تصوير مشاهد عديدة منه فى وزرازات وسلا فى محاولة لإعادة الترويج للتسهيلات التى يمكن توفيرها فى المغرب للإنتاج السينمائى الضخم.

وقبل الدورة الثانية لمهرجان مراكش بدأ آزولاى حملة دعائية قادها بنفسه وأعلن فيها "أن المهرجان سيقدم المغرب كأرض للسينما، وكفضاء تنافسى، والموقع الذى يمكن لكبار المخرجين والمنتجين أن ينجزوا فيه أحسن الأفلام بأحسن التكلفة"[٨٠].

ولعل الإشكال الرئيسى الذى يطرح نفسه عندما نتحدث عن دور آزولاى فى تشجيع عملية تصوير الأفلام الأجنبية على الأراضى المغربية، هو الخلط الكبير بين ما يحققه هذا التصوير من مردود مادى ومردود أدبى ومعنوى، فالأول مطلوب ولا يمكن إنكار إيجابياته وعلى الجهات المسئولة عنه تقديم كافة التسهيلات التى تؤدى إلى تنميته، أما الثانى فيفرض علينا التفريق بين الأفلام التى تستخدم الأراضى المغربية لتقديم أجواء غير عربية (أحراش فيتنام فى" الجندى ريان " اليونان فى " طروادة " إيطاليا " مالينا ") وأخرى تجعل من الاراضى المغربية معادل شبيه لمناطق أخرى فى العالم العربى مثل : مصر، السودان، اليمن، ليبيا، العراق، السعودية، لبنان، الصومال، الأردن، إلخ، بعد أن يرفض تصويرها بسبب ترويجها لأفكار مناهضة لهذه البلاد، فينسحب منتجوها إلى المغرب لسبب رئيسى وهو أنها لا تفرض محظورات رقابية طالما أنها لا تمس المغرب ورموزه أما الإمكانات الطبيعية والتسهيلات المقدمة من أجهزته فتأتى فى مرتبة تالية رغم أهميتها.

لقد استطاع آزولاى ومعه سهيل بن بركة – وبكفاية – أن ينظما عملية تصوير الأفلام الأجنبية فى المغرب، وراحا يواليان تأثيرهما بلا توقف حتى وصلت الأمور مرحلة غير مسبوقة بعد أن تم إنشاء أستوديوهات أجنبية داخل مدينة وزرازات منها أستوديو تخصص فى تقديم أفلام عن التوراة والإنجيل ويحمل اسم "أستوديو أستير أندروميدا"، أقيم عام ١٩٩٢ قبالة قصبة سيدى داوود (ولا ندرى هل هناك مغزى دينيا وراء اختيار هذه المنطقة) ويشارك فى الإشراف عليه شركتا "أستير" الإيطالية و"تى أن تى " الأمريكية،

ومن خلاله أنتجت سلسلة من الأفلام التليفزيونية الروائية تحمل أسماء مثل: "إبراهام" "يعقوب" "يوسف" "موسى" "سليمان وسبأ" "داود" "سوع" "جيريميا" "متى" "سليمان" "أستير" "سارة" "أورشاليم" "يوحنا" "القديس بولس" "يهوذا" "الوصايا العشر" "شمشون ودليلة" إلخ، وجميعها يقدم من منظور يغلب عليه الرؤية الصهيونية. وفى عام ٢٠٠٥ افتتح العاهل المغربى ستوديو " سينيسيتا " الذى يشرف عليه المنتج الإيطالى الشهير دينو دى لورينتس رئيس شركة "دينو لورينتس للإنتاج " ولويجى اديبى منتج ورئيس ستوديوهات "سنيسيتا للإنتاج" وبذلك تعززت إمكانات مدينة ورزازات لتصبح قبلة الإنتاج الأجنبى فى منطقة الشرق الأوسط و" هوليوود أفريقيا " كما يطلق عليها الأخوة المغاربة.

ويجب أن نؤكد هنا أن كثير من الآراء التى ساندت ورزازات وتجربة تصوير الأفلام الأجنبية على الأراضى المغربية كان منطلقها ما تحققه المغرب من إيرادات بالعملة الصعبة والتى وصلت أخيرا إلى أكثر من ٢٠٠ مليون دولار قى العام. ومع ذلك نتحفظ على هذه التجربة والأسباب كثيرةو سنوردها فى مقال قادم بمشيئة الله.

أهالى " هوليوود أفريقيا "

والغريب أن وضع مدينة ورزازات "هوليوود أفريقيا المتوجة" لا يختلف كثيرا عما قيل من قبل عن مدينة "فاس" فالمنطقة حول ورزازات – كما يأتى على موقع الجزيرة نت – من أفقر المناطق فى المغرب كما أنها تعانى من بنية تحتية ضعيفة وموجات جفاف متعاقبة ونسبة أمية تصل إلى ٨٠ ٪ من إجمالى السكان. وأحيانا تبقى جموع غفيرة أمام الأستوديو تحت الشمس الحارق لفترات طويلة من أجل نداء من الداخل على أمل الفوز بأى دور. ويقول مسئول فى الأستوديو إنه عندما يكون تصوير أفلام ضخمة فى البلدة فإن أكثر من ألفى شخص يتدفقون يوميا على مواقع التصوير ويمضون الليل أحيانا فى العراء على أمل الفوز بفرصة عمل.

ويتقاضى الممثلون الثانويون نحو ١٥ دولاراً يوميا عن المشاركة فى بعض المشاهد الجماعية، وفى المقابل يحصل زملاؤهم الأفارقة والأوربيون من عديمى الخبرة على أجر يصل الى ٤٠ دولارا عن أدوار مماثلة فى أفلام تصور فى نفس المنطقة، وهذا ما دفع سكان المدينة إلى تقديم شكاوى من هذا التمييز

واللافت للنظر أن سكان ورزازات البالغ تعدادهم ٥٠ ألف نسمة لا يشاهدون الأفلام التى عملو فيها حيث إن قاعتى العرض الوحيدتين هناك مغلقتان منذ أكثر من سنوات.

ويطرح سامى دقاقى وهو كاتب مغربى من "ورزازات" رؤيته حول واقع مدينته ومغزى

اختفاء دور العرض هناك فيقول: "هل عجز من شيّدوا أستوديوهات التصوير، وكلّ من يحلب هذه المدينة عن فتح هاتين القاعتين كما يليق أو يجب؟ ألا يعدّ تشغيل القاعتين حفاظا على رمزيّة الفنّ السينمائى بهذه المدينة، ورمزيّة المدينة ذاتها؟ ألا يعطى حال القاعتين مثالا صارخا على براغماتيّة مادية/ربحيّة جامدة ومتوحشة؟ إذ يبدو أنّ ما يهمّ – فى اعتقاد البعض– هو ما تجنيه إمكانات المدينة واستوديوهاتها من أموال وصفقات واستثمارات

صحيح أنّ إغلاق قاعتين سينمائيّتين فى ورزازات ليس جديدا فى المغرب، أو فى العالم العربى عموما، إذ تشتكى العديد من المدن فى السنوات الأخيرة من مسلسل إغلاق دور العرض بشكل متزايد نتيجة عدّة عوامل أهمها غياب ثقافة سينمائيّة عميقة بالأساس، ثمّ اكتساح آليات القرصنة وغزوها للعقول قبل الأسواق. لكن، أعتقد أنّ الأمر يختلف جذريا بالنسبة ل"هوليود أفريقيا"، إذ إنّ مدينة تستقطب أشهر المخرجين، وتحتضن أقوى الأفلام على بلاتواتها، وتنهض فيها صناعة سينمائيّة ضخمة تجلب عائداتها أكثر من ٢٠٠ مليون دولار سنويّا، عدا توفير مناصب شغل مهمة تكاد تكون دائمة، يفترض فيها أنّ تشجع على تأسيس قاعات العروض وليس إغلاقها، هذا إذا كانت تحترم الثقافة السينمائيّة كمعطى إنسانى، جمالى وحضارى"[٨١].

ومن ناحية أخرى يؤكد بعض سكان مدينة ورزازات الجنوبية لمراسلة "قدس برس" أنه وبسبب احتكاك الأهالى ومعظمهم من الأمازيج الذين يعانون من الجهل والفقر، طيلة سنين بالأجانب وهم يصورون فى أستوديوهات البلدة الأفلام الدينية المسيحية ,التى تحكى قصص الأنبياء، والتييؤدى فيها عادة الأهالى أدوار الكومبارس، نشطت حركة تنصيرية قوية ,نتج عنها أعتناق عدد كبير من سكان هذه المنطقة المسيحية، وهم يتلقون إعانات ومساعدات مادية وطبية وغيرها، وخصوصا أن ظروفهم الاجتماعية والاقتصادية صعبة للغاية. ويرى الصحفى المغربى محمد أعمارى من صحيفة (التجديد) أن هذا الأمر يطرح تحديات مسؤولية مواجهتها وترشيدها على الدولة والحركة الثقافية الأمازيجية مشيرا إلى أن ما يجرى مدمر " للخصوصيات المغربية، وموغلا فى الاغتراب والتبعية لمنظومة غربية تغريبية، تبحث لها فى كل مرة عن رداء وتربة تستنبت فيها أفكارها وتصرف فيها برامجها ومخططاتها ".

الهوامش

١ -جريدة الشعب ١١/ ١٢/ ٢٠١٠

٢ -قصة شبه تسجيلية كما يصفها الكاتب الأمريكى روى آرمزفى كتابه :African filmmaking North and South of the Sahara)السينما الأفريقية : شمال وجنوب الصحراء

٣ -عبد الكريم قابوس / الجذور والواقع اليوم / ملف السينما التونسية / جريدة الشعب / الاحد ٣١ / ١٢ / ٢٠١١٤ -السينما الجزائرية نصف قرن من المعالجة الاجتماعية / سليم بتقه/ ٠٦/ ٠٦/ ٢٠٠٨

٥ -مدونة " سينما وتربية " ١٦ / ١٠ / ٢٠١١مقدمة أولية لدراسة التحولا ت الاجتماعية والثقافية من خلال السينما المغربية : مقاربة سوسيولوجية - فريد بوجيدة٦ -ص ٣٢ كتاب " المخرجون والسينمائيون المغاربة : دراسة وتحليل " خالد الخضرى ١٩٩٦٧ - عبد الكريم قابوس / الجذور والواقع اليوم / ملف السينما التونسية / جريدة الشعب / الاحد ٣١ / ١٢ / ٢٠١١ .

٨ - المغرب المستقل : مدين لفترة الاستعمار الفرنسى بوجود صناعة السينما ! المغرب - أوشن طارق - مجلة " الفن السابع "العدد الثالث والعشرون أكتوبر ١٩٩٩

٩ -مجلة سينى فيلم العدد ٩٤ بتاريخ ١ / ٣ / ١٩٥٦

١٠ -وهو من أبرز مؤرخى المسرح التونسى ويعد كتابه «تاريخ المسرح التونسى» مرجعا مهما عمل من خلاله منذ الخمسينات على تدوين الذّاكرة المسرحية فى تونس

١١-جريدة الشروق / تونس ٢٠٠٩

١٢ -المرجع السابق .

١٣ - ص ٤٤٤كتاب " اليهود فى البلاد الإسلامية " (١٨٥٠ - ١٩٥٠) تأليف :صموئيل أتينجر / ترجمة: د. جمال أحمد الرفاعى/ سلسلة " عالم المعرفة " الكويت = العدد ١٩٧ - ١٩٩٥.

١٤ - " حوار مع أحمد راشدى : يوسف شريف رزق الله كتاب : " السينما الجزائرية / جمعية نقاد السينما المصريين / العدد الثانى

١٥ -جريدة " السلام اليوم ٤/ ١١ / ٢٠١١

١٦ -المقاومة الأخرى / رياض وتار - الجزائر / ٢١ / ٦ / ٢٠٠٧

١٧-المرجع السابق .

١٨ -المرجع ١ - كتاب بيرو ٢ - إبراهيم فتحى " هنرى كورييل ضد الحركة الشيوعية العربية / ١٩٨٩ / دار نشر الديم للصحافة والنشر والتوزيع.

١٩ - سارتر بين الخيانة والشرف / عبد العزيز بوباكير / صحيفة "الخبر "٢٨ -١ - ٢٠١١

٢٠ -كاميرا الشباب تحاول كسر تابوهات التاريخ الجزائرى الحديث / صحيفة "عمان "١٩ - ٧ - ٢٠١١ .

٢١-جريدة " صوت الأحرار " الجزائرية

٢٢ –رشدى رضوان / جريدة الفجر الجزائرية / ٢٦ – ١ –٢٠٠٩

٢٣ –أحمد رأفت بهجت : " الشخصية العربية فى السينما العالمية " الطبعة الأولى ١٩٨٨ .

٢٤ –ص ٣٣٠كتاب " اليهود فى البلاد الإسلامية " (١٨٥٠ – ١٩٥٠) تأليف :صموئيل أتينجر / ترجمة : د. جمال أحمد الرفاعى/ سلسلة " عالم المعرفة " الكويت–العدد ١٩٧ – ١٩٩٥ .

٢٥ –جريدة العرب القطرية الخميس ١٣ مارس ٢٠٠٨ .

٢٦ – الحركى بالفرنسية: (Harki) وهم نوعان : الفئة الأولى من الجزائريين الذين كانوا مجندين فى صفوف الجيش الفرنسى إبان ثورة التحرير الجزائريةاستعملتهم فرنسا من أجل قمع المجاهدين الجزائريين والتجسس عليهم، حيث عند انطلاق الثورة التحريرية كانوا ملزمين بإتمام الخدمة الوطنية فى الجيش الفرنسى، والفئة الثانية هم مجموعة من الجزائريين اختاروا الانضمام إلى الجيش الفرنسى طواعية، أى دون إكراه وكان معظمهم قد شارك فى الحرب العالمية الأولى أو الثانية أو حرب الهند الصينية إلى جانب فرنسا. الجنود الجزائريين الذين واجها الثورة الجزائرية مع الجيش الفرنسى(ويكيبيديا)

٢٧ –مرجع عن لبيدو

٢٨ – كتاب " اليهود فى البلاد الإسلامية " المرجع السابق

٢٩ – حوار إجرته نورا خلف / نشرة بانوراما / مهرجان القاهرة السينمائى الدولى / ٢٤– ١ –١٩٩٩

٣٠– إبراهيم بوغضن، ناشط أمازيجى مجلة " التجديد " المغربية٢٤ – ٩ – ٢٠١٠

٣١ – حوار مع الفنانة التونسية " جليلة بكار " صحيفة الشروق التونسية ٢٥ – ١٢ –٢٠٠٥ "

٣٢ –صحيفة "الصباح "٤ – ١ –٢٠٠٩

٣٣ –يهودى السينما التّونسيّة.. طيّب ومظلوم – الطيب بشير/صحيفة "الاتحاد " ٢٠ – ١ – ٢٠١١

٣٤ –بقايا الاستعمار والتخلف الحضارى فى تونس.. ؟؟ بقلم : محمد بن عمر– عضو اتحاد الكتاب

٣٥ – The Jewish Quartery العدد رقم ١٩٩ .

٣٦ –رشدى رضوانجريدة "الفجر " ١٠–١–٢٠٠٩

٣٧ –جريدة "الصباح " ٤–١ –٢٠٠٩

٣٨ –إعداد منية العرفا ويجريدة " الصباح " فبراير ٢٠١١.

٣٩ –المرجع الكويتى

٤٠ –مصطفى الطالب : مجلة الفوانيس السينمائية

٤١موقع " إسلام أون لاين " موضوع : اليهود فى السينما المغربية وأسئلة الجهات الخفية "

٤٢ –المرجع السابق

٤٣ – المرجع السابق

٤٤ –جريدة نورت ٢٨ – ١ –٢٠١١

٤٥ – خالد لمنورى 'المغربية' ٢٠١١

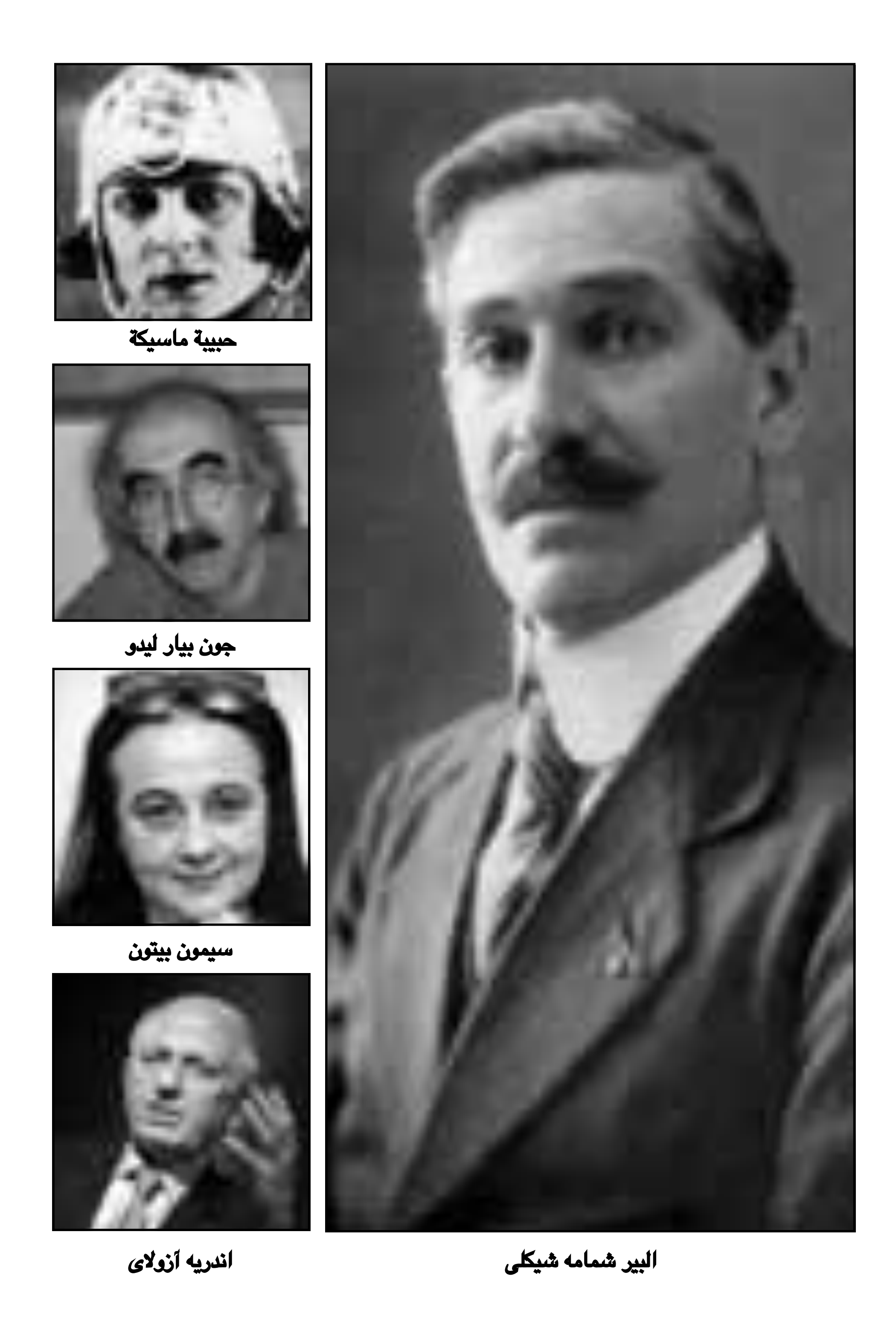
٤٦ –محمد الخيتر " الاتحاد الاشتراكى " ٢٨ – ٠١ – ٢٠١١

٤٧ – خالد لمنوري'المغربية' ٢٠١١

٤٨ – جريدة نورتالمرجع السابق

٤٩ –سمير قصير صحيفة "النهار " اللبنانية١٠ –١٢ –٢٠٠١

٥٠ –يوسف الشايب: جريدة الأيام الفلسطينية٢٤ تموز ٢٠٠٤
٥١ –جريدة الأيام الفلسطينية / ٢٤ تموز ٢٠٠٤
٥٢ –انظر كتاب " الشخصية العربية فى السينما العالمية " للكاتب
٥٣ –د. رفيق الصبان / مجلة السينما والمسرح – مصر/ يوليو ١٩٧٥
٥٤ – حوار مع سلمى بكار صحيفة " المساء " ١٨ – ١ – ٢٠٠٩٥٥ –جريدة المساء (الجزائرية)٩/ ١/ ٢٠٠٨
٥٦ –ج. شفيقة. جريدة المساء (الجزائرية)٩/ ١/ ٢٠٠٨
٥٧ –'فى مقال له بعنوان : 'حكايات من الواد''...فيلم يمجد الاستعمار ويمد يد المصالحة إلى اليهود والأقدام السوداء ؟!" (٢٠٠٥) موقع الشهاب للإعلام
٥٨ –جريدة " الأخبار " اللبنانية مقال سعيد خطيبى العدد   الأربعاء كانون الثانى .
٥٩– حوار مع سلمى بكارصحيفة " المساء " ١٨ – ١ – ٢٠٠٩
٦٠ –الطيب بشير / صحيفة "الاتحاد " ١٢ – ١ – ٢٠٠٨
٦١ –المصدر شفيقة جوبانى / صحيفة "المساء الجزائرية " ١٨ – ١ – ٢٠٠٩
٦٢ –صحيفة "الصحراء المغربية"محمد بلوش٧ – ١٢ – ٢٠٠٨
٦٣ –وجوه من السينما المغربية: فريدة بليزيد الكاتب: زويريق فؤاد''الفوانيس السينمائية'' ١٧ – ٩ – ٢٠١١
٦٤ –ويكيبيديا
٦٥ – صحيفة " الشرق الاوسط"٧– ١ – ٢٠٠٦ / العدد ٩٩٠٢
٦٦–الكاتبة " شهيدة لخواجة " هيسبريس " أول صحيفة مغربية إليكترونية* الاثنين ٠٦ أبريل ٢٠٠٩
٦٧ –ص ٣٣٠كتاب " اليهود فى البلاد الإسلامية " (١٨٥٠ – ١٩٥٠) تأليف :صموئيل أتينجر / ترجمة : د. جمال أحمد الرفاعى/ سلسلة " عالم المعرفة " الكويت – العدد ١٩٧ – ١٩٩٥
٦٨ –صحيفة "الوطن" العدد ١٣١ الصادر فى ٢ – ٤ –٢٠١٠
٦٩ –آسيا شلابى / مرجع سابق
٧٠ – صحيفة " البلاد " الجزائرية : الفنان "بوشعال الدين زين ":يهود قسنطينة حاولوا السطو على "المالوف" لأننا نهمل تراثنا وتاريخنا
٧١ –حوار معه فى صحيفة " البلاد الجزائرية " ١٠–٥–٢٠١٠
٧٢ – صحيفة " الشروق اليومى " : ٢٥ – ٠١ – ٢٠٠٩.
٧٣– حوار مع أندريه آزولاى أجراه منصف السليمى – موقع : قنطرة ٢٠٠٨
٧٤–إيلاف ١ يونيو ٢٠٠٦
٧٥–إيلاف ٢٦ أكتوبر٢٠٠٨
٧٦–جريدة الشرق الاوسط ٢٩ يونيو ٢٠٠٤ العدد ٩٣٤٥٧٧– موسوعة ويكيبيديا .
٧٨– الشرق الاوسط١٧ أكتوبر ٢٠٠٣ العدد ٩٠٨٩
٧٩ – عبد اللطيف سندباد/ موقع : المسائية العربية
٨٠ –الشرق الأوسط ١٨ سبتمبر ٢٠٠٢ العدد ٨٦٩٥
٨١–مقال على موقع " العرب أن لاين " بتاريخ ٢٢ يوليو٢٠٠٨



حبيبة ماسيكة

جون بيار ليدو

سيمون بيتون

اندريه آزولاى

البير شمامه شيكلى

لقطات من فيلم «صيف حلق الوادي»









لقطات من فيلم «ماروك»







«اغنية العروس»



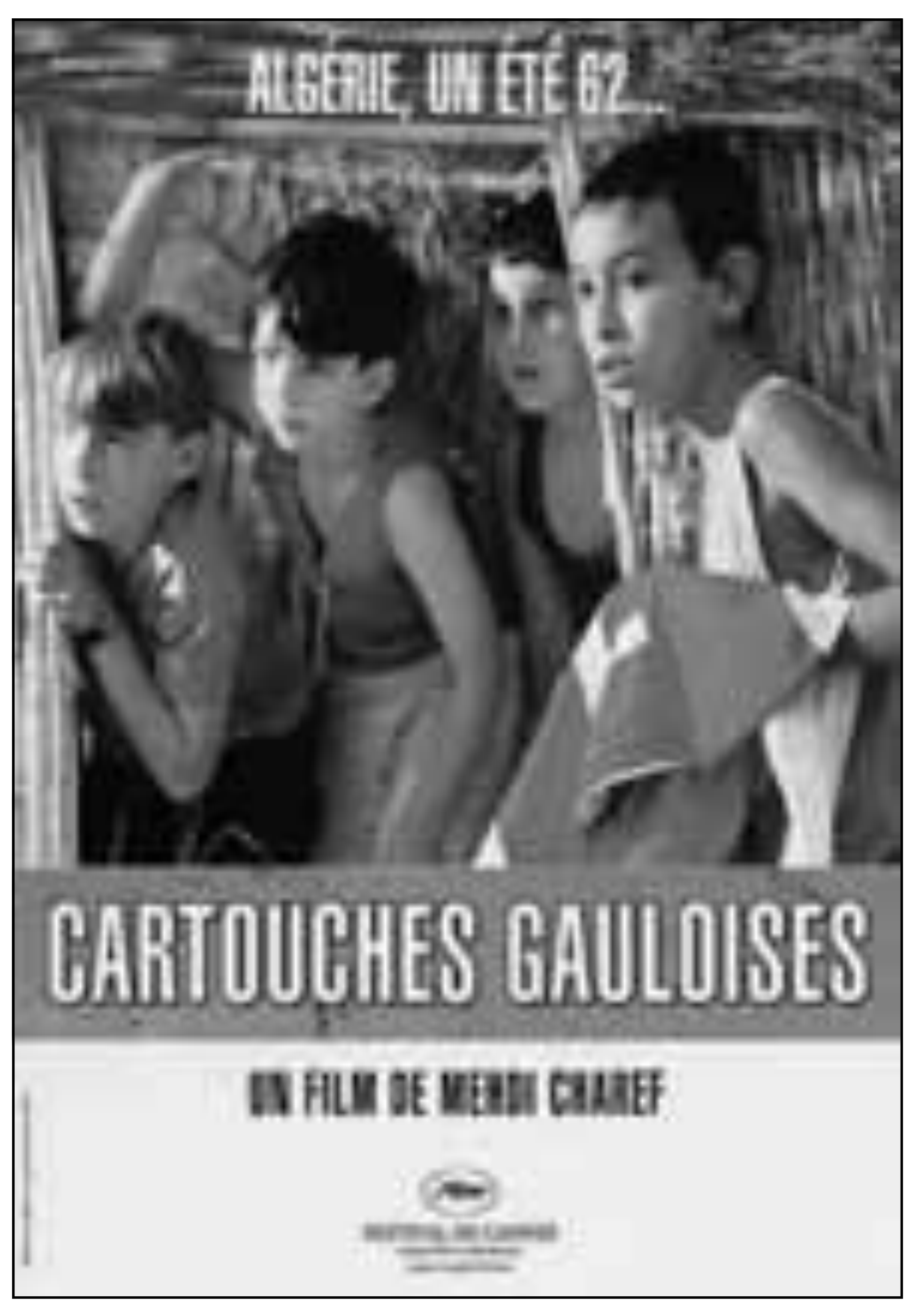
لقطة من فيلم «ريح السد»



لقطة من فيلم «خوانيتا بنت طنجة»



لقطة من فيلم «زرزيس وشخصية اليهودى سيمون»


ALGERIE, UN ETE 62...
CARTOUCHES GAULOISES
UN FILM DE MEHDI CHAREF

«كارتوش قلوا»

الفصل الرابع عشر
اليهود والسينما فى فلسطين

البدايات الأولى لعرض الأفلام فى فلسطين تعود إلى عام ١٨٩٦ عندما صور فيها "لويسو أوجست لوميير " لقطات ساحرة ومدهشة كما فعل فى كثير من بلدان العالم الثالث كالمكسيك والهند ومصر، مع نهاية القرن قام " توماس أديسون "بتصوير مشاهد محلية. خاصة فى القدس، وفى حين صور الأخوة لوميير بعد ذلك فيلم " محطة قطار القدس " صور" أديسون " " الرقص فى القدس " عام ١٩٠٢، وأستمر الإنتاج خلال فترة السينما الصامتة قاصرا على الأفلام الإخبارية والرحلات والتسجيلية التى صور غالبيتها أجانب غربيوناستهوتهم مناظر فلسطين ذات الأبعاد الدينية والتاريخية.

ويبدو أن ثمة خلافا فى تحديد أول دار عرض أنشأها اليهود فى فلسطين وطبيعة روادها، فالفلسطينى ميشيل صيقلى، المولود فى حيفا، والذى يعتبر مؤسس السينما فى الأردن[١]، يريإن أول دار للسينما ظهرت فى فلسطين كانت سينما (عين دور) فى حيفا، وكان يملكها يهود ألمان، وهى معلومة نستكملها من حوا رللناقد والأديب الفلسطينى إحسان عباس عن فترة صباه فى مدينة حيفا عندما يقول : "إنه لم يكن ثمة مسارح فى "حيفا" أو دور سينما " ثم يذكر بين قوسين (كان ثمة سينما تدعى " عين دور " لليهود)[٢]، مما يعنى ضمنا أن العرب لم يكن لهم الحق فى ارتيادها، بينما سنجد " إيلا شوحاط " تشير فى كتابها[٣] "Israei cinema East / West and the policies of represntion " إلى دور

يهود مصر فى التجهيز لإقامة حركة سينمائية فى فلسطين، فقد شيدوا فى القدس عام ١٩٠٨ أول سينما هى " أوراكل " Orakle وكان جمهورها يمثل " أشتاتا من الجماعات الدينية والعرقية "، وهو تعبير يصبغ بعدا كوزموبوليتانيا على المدينة، ويوحى بأن دار السينما لم تكن حكرا لطائفة دون أخرى .ثم تعقبه بمعلومة تعكس بوادر تحقيق الأهداف الصهيونية على الأراضى الفلسطينية ، وهى أن أول اعتراف رسمى بأهمية السينما الثقافية من " الياشوف " (ويقصد بها بالعبرية المستوطنون اليهود الصهاينة فى فلسطين) جاء على لسان "مائير ريزنجومى" أول عمدة لتل أبيب والذى زار الإسكندرية عام ١٩١٣ للاطلاع على كيفية ادارة دور العرض، وهى الزيارة التى ساهمت فى إنشاء أول دار عرض فى تل أبيب وهى سينما " عدن " عام١٩١٤، ولكن دون أن تذكر شوحاط أن هذه الدار شيدت رغم اعتراضات السكان العرب فى حى " بيت عزت " قبل تحوله إلى " تل أبيب "[٤]، وبأنه خلال الحرب العالمية الأولى أوقفت السلطة العثمانية نشاطها، بحجة أنه يمكن استخدام مولداتها الكهربائية فى إرسال رسائل إلى غواصات العدو قبالة الشاطئ، ثم أعيد افتتاحها فى عهد " الانتداب البريطانى، لتصبح مركزا للأنشطة االصهيونية الثقافية والاجتماعية.

ففى نهاية عام ١٩٢٠ شهد مسرح سينما " عدن " افتتاح أول عروض فرقة "المسرح العبرى "وتأكيدا للهدف السياسى من عروضها جاء فى الكتيب الذى يوزع على المشاهدين هذه العبارات :" إننا نرى أن المسرح أحد الاحتياجات الضرورية فى هذا الزمن بالذات، خاصة فى بلدنا الذى يمر بمرحلة إعادة بناء، ويواجه بدايات لموجات كبيرة من الهجرات المتوقعة، إننا نضع خطانا على بداية الطريق المملوء بالعقبات والعوائق، من أجل هدف واحد هو خلق مسرح عبرى فى فلسطين"[٥].

وفى إطار تكامل المشروع الصهيونى بين يهود فلسطين والإسكندرية كان من الطبيعى أن تستقبل دور العرض التى كان يمتلكها اليهود فى الإسكندرية عروض "المسرح العبرى" التى شكلت للجالية اليهودية هناك حدثا مهما، وكانت أهم عروضها مسرحية تحت اسم (إسرائيل) لهنرى بريستين Henri Berstein، وهى المسرحية التى نقلها للعربية يوسف وهبى وقدمها على مسرحه عام ١٩٣٠[٦].

ويبدو أن الإسكندرية احتضنت الكثير من الأنشطه الصهيونية القادمة من فلسطين فقد عرضت بعض الأفلام التسجيلية لرائد الأفلام التسجيلية الصهيونية "ناثان أكسيلرود "Nathan Axelrod مثل فيلمى " فى زمن الماء " ١٩٣٢، " أوديد التائه " ١٩٣٣ ،

مما أثار ردود فعل عاصفة من " أبو الحسن " مراسل صحيفة " فلسطين " بالقاهرة وكانت تصدر من يافا، فقام بكتابة سلسلة من المقالات ينتقد فيها الدعاية الصهيونية، وطالب اتحاد العمال العرب بالرد عليها بأفلام مشابهة : "يجب على الاتحاد إرسال بعثة سينمائية من أوروبا لتصوير معالم البلاد وخاصة مسجديها المقدسين، وكل الدمار الذى لحق بالمبانى الإسلامية والمدن الفلسطينية وعرضها فى كل مكان، خاصة مصر"(٧).

وفى المقابل لعبت أستويوهات الإسكندرية دورا فى تدريب الكوادرالصهيونية على الحرفيات السينمائية، وكان من أوائل من تم تدريبهم الممثل" ياكوف دافيدون " أحد أصحاب دور العرض فى تل أبيب. أما عملية توزيع الأفلام الأجنبية فقد تكفلت بها أيضا شركات التوزيع التى أنشأها اليهود فى مصر حيث كانت مصر كما تقول شوحات مركزا دوليا فى المنطقة لتوزيع الأفلام ومعظمها أوروبى وأمريكى، كما تضيف إلى أن الترجمة العبرية للأفلام الأجنبية التى كانت تعرض فى تل أبيب كانت تتم فى القاهرة على يد المترجم " ليوبولد فيوريللو " الذى يشير " محمود على " فى ترجمته لكتاب " شوحاط " بأنه كان موظفا فى مصلحة المساحة المصرية، ثم رئيس قسم التصوير الشمسى، وأول من قدم الترجمة على الشاشة منذ عام ١٩١٢ وأصبح المحتكر الوحيد لها وبكل اللغات لفترة ما بعد الحرب العالمية الثانية .

ومن الملفت للنظر أن الباحث الفلسطينى بشار إبراهيم يرى فى كتابه" السينما الفلسطينية فى القرن العشرين " :" أن مؤرخى السينما الفلسطينية سواء أكانوا فلسطينيين أو عرباً، أقصوا أى جهد سينمائى قام به أى من اليهود العرب فى فلسطين، وأنكروه، وتركوه لترثه إسرائيل التى لم تكن موجودة، حينذاك، ولم تحاول السينما الفلسطينية هضمهم واستيعابهم، فى ذات الوقت الذى نجد فيه كيف أحسنت السينما المصرية استيعاب وهضم جهود السينمائيين المصرين اليهود، ودمجهم فى العمل السينمائى المصرى، ونموذج توجو مزراحى السينمائى المصرى اليهودى ومساهماته السينمائية المصرية كان خير مثال على ذلك، دون أن ننسى تجربة الممثلة والمطربة ليلى مراد... نقول هذا ونحن نميز بالطبع بين السينما الصهيونية الأهداف والغايات، والسينما التى ينتجها أو يقدمها يهود عرب دون أن يكونوا بالضرورة صهاينة، مع حذر ودقة وضرورة هذا التمييز "

وهنا يبدو أن الجهد السينمائى الذى يشير إليه بشار إبراهيم يخرج عن إطار مكاتب التوزيع ومبانى دور العرض، وأنه يقصد به تحديدا الخبرات الفنية اليهودية، ولكن دون أن

يقدم لنا نموذجا لتلك الخبرات المفتقدة، ربما كان يشير إلى أعمال – غير مؤكدة –ذكرتها أيضا "شوحاط" فى كتابها بعد لقاء جرى مع أكسيلرود فى ٣٠ يونية ١٩٨٦ أى قبل وفاته بعام واحد، حين قالت"فى فلسطين طلب عربى من يافا من " ناثان أكسيلرود " عام ١٩٤٤ إخراج فيلم إخبارى بالعربية عرض فى معظم المدن الفلسطينية، كما وجهت إليه دعوة من عربى بالقدس – نيابة عن نفسه وشركائه المصريين – لإخراج الفيلم الروائى الناطق بالعربية "أمنيتى" My wish ، حيث استعان بمترجم أرمنى لعدم معرفته العربية، وهو فيلم يقوم على نفس حبكة أفلام الميلودراما التى تجمع بين الأغانى والرقص والتى اشتهرت بها الأفلام المصرية حينذاك، ويدور حول معارضة أسرة ثرية لابنتها من الزواج من شاب فقير وإرغامها على الزواج من زوج ثرى، وفى نهاية الفيلم وبعد أن يصبح البطل الفقير ثريا يتزوج من حبيبته. وقد لمس الفيلم بعض الموضوعات الحساسة حيث تدور أحداث أحد مشاهد بجوار هارياكون (منطقة فى تل أبيب) والفلسطينيون ينشدون أغنية " بلدنا الجميلة " وفى مشهد آخر تحضر شخصية هامة مؤتمرا للمواطنين العرب، لقد صورالفيلم فيما بين نهاية عام ١٩٤٥ وبداية عام ١٩٤٧ وعرض فى العديد من المدن العربية إلا أنه لم يعرض فى فلسطين خشية النزاع بين العرب واليهود، ومع صدور قرار الأمم المتحدة بتقسيم فلسطين أخذ منتجوه نيجاتيف الفيلم إلى بيروت خشية أن يعرف أن الفيلم إنتاج صهيونى.

ورغم قناعتنا أن التجربة المصرية مع مخرج مثل مزراحى لم تكن بعيدة عن الأهداف والغايات الصهيونية وهو ماحاولنا إثباته فى فصول أخرى من هذا الكتاب، فإنها مع شخصية مثل " ناثان اكسيلرود" – ستصبح هى التجسيد الحى لتلك الأهداف والغايات، فنحن لا نستطيع أن نحلل فيلمه " أمنيتى " من منطلق كلمات شوحاط، وما يكفينا هو أن الرجل منذ وطأت قدمه أرض فلسطين قادما من روسيا، كان يعتبر نفسه صهيونيا من الدرجة الأولى، ثم سينمائيا بعد ذلك[٨].

ومع ذلك يبدو أن العلاقات السينمائية بين اليهود فى مصر وفلسطين استمرت حتى بعد إعلان قيام دولة إسرائيل، وهنا نعود مرة أخرى إلى شوحاط حيث تشير إلى أن هناك شواهد تاريخية على أن ثمة روابط فى مجال الإنتاج كانت بين مصر وفلسطين، وتتجسد فى قيام المنتج " يونل فريد – مان " بإنتاج فيلم يعتبر من أوائل الأفلام الإسرائيلية باسم "مدينة مؤمنه" Faithful city ١٩٥٢ ، بعد أن اكتسب خبراته السينمائية من شركته فى مصر التى كانت تنتج أفلاما مصرية قام ببطولتها كبار النجوم والمطربين مثل محمد عبد

الوهاب وفريد الأطرش، وهى معلومة قد يتحفظ عليها البعض، ولكننا سبق وأن أشرنا إليها فى الفصل الخاص ب "الأستوديوهات والإنتاج المحلى " بناء على تحقيق نشرته مجلة "دنيا الفن " فى أكتوبر عام ١٩٤٧ عن " الصهيونية فى السينما المصرية "، وفيه لم يأت ذكر اسم "محمد عبد الوهاب"، بينما ذكر اسم " فريد الأطرش" ومجموعة من الفنانين لم تحدد أسماءهم.

ولكن لا جدال أننا نتفق مع بشار إبراهيم حين يذكر فى كتابه أن الرواد من السينمائيين الفلسطينيين لم يكونوا حينذاك فى عمومهم، على إدراك ووعى، بأهمية السينما ودورها... وربما يكون للشرط التاريخى والوعى الساذج البدائى دوراً فى حقيقة أنه لم يكن فى إدراك هؤلاء السينمائيين أن السينما يمكن لها أن تكون سلاحاً ممكناً وفعالاً فى مجال العمل الإعلامى والدعائى من أجل قضية فلسطين وأهدافها..

وهذا الموقف (للأسف) كان على النقيض مما فعلته الحركة الصهيونية التى أدركت مبكراً أهمية السينما واستخدمتها فى خدمة أهدافها ومقولاتها... دون أن ينكر أحد أن القوانين البريطانية، كان لها دور مؤثر فى منع إمكانية تحقيق إنتاج سينمائى فلسطينى، أو أفلام فلسطينية، ذات قيمة فنية، أو دعائية، لخدمة مصلحة القضية الفلسطينية.. بل إن تلك القوانين الانتدابية البريطانية كانت تمنع حتى عرض الأفلام التى أنتجت خارج فلسطين، إذا ما كانت تلك الأفلام تتضمن قيماً دعائية أو إعلامية أو مساهمات معرفية، تفضح حقيقة الاستعمار... ومن تلك القوانين يذكر القانون رقم ٥٧ عام ١٩٣٩، من قوانين الرقابة السينمائية التى وضعتها سلطات الانتداب البريطانى، وكذلك الأمر الصادر عن مراقب الأفلام عام ١٩٣٩ والذى يمنع طبع أو تصوير الأفلام التى تحتوى مشاهد لأعمال عنف، أو ضحاياها، أو تشير إلى من يحملون السلاح، أو يفهم من ظهورهم حمل السلاح، وتوجيهه ضد الحكومة، أو تشير لعمليات قتالية.

اليهود والفنان الفلسطينى (محمد بكرى)

ومن بين عشرات الفنانين الذين قدمتهم فلسطين سواء فى الداخل أو فى بلاد المهجر، يعد محمد بكرى هو أهم ممثل فلسطينى ظهر خلال السنوات الثلاثين الماضية.. وأكثر الممثلين العرب ارتباطا بالموضوعات السياسية، لأنه يجسد وضعية الفلسطينى فى ظل الكيان الصهيونى. فهو لا يقنع بمجرد الظهور فى الأفلام التى يخرجها الفلسطينيون داخل وخارج الأرض المحتلة.. إنما يتعامل أيضاً مع المخرجين الإسرائيليين ويحقق بعض العالمية عندما يتم اختياره من قبل المخرجين العالميين،وأخيراً يلعب دورا لا يقل تأثيرا عندما

يجمعبين التمثيل والإخراج فى المسرح والسينما.ورغم أن محمد بكرى يعتنق الفكر اليسارى وينتمى إلى هذه الفئة القليلة من الفنانين الذين لم تكتف أعمالهم بأن تكون فى عزلة عن التيارات السياسية والتطورات الاجتماعية السائدة، فإن الواقع يؤكد أن ثمة أفكارا تمسك بتلابيب كل أفلامه ونستطيع أن نتبينها بوضوح لو حاولنا تتبع بعض ملامح سيرته الذاتية، فهو أول عربى يدرس المسرح فى إسرائيل.. ويحصل على تشجيع أساتذته.. ويقوم بأداء أدوار كثيرة فى مسرحيات اليسار الإسرائيلى، حيث كان يمثل فلسطينيون مع إسرائيليين فى عروض تقدم دائما باللغة العبرية.. وكانت له صديقة يهودية تعمل هى الأخرى بالتمثيل، ولكن لأن والديها ووالديه كانوا ضد هذه العلاقة، تزوج بكرى من فتاة فلسطينية.. ومع ذلك فهو يرى أن ما يحدث فى إسرائيل يتم بذكاء شديد.. يد تضرب والأخرى تربت عليك، وذلك حسب الأحوال.. من أنت وأين تكون.. ما يمكن قوله فى تل أبيب لا أستطيع أن أقوله فى قريتى.. ففى تل أبيب يسود اللعب بالديمقراطية فهى واجهة إسرائيل للدعاية أمام العالم.. بينما قريتى فى الخليل تحكم بالأوامر العسكرية. (المرجع: حوار أحمد سخسوخ مجلة الفنون)

والواقع أن هذه الصورة لا تخلو من التناقض والاضطراب، لأنها تريد أن تكون تعبيراً عن واقع سياسى واجتماعى لا دخل للمواطن الفلسطينى فيه. إنه يحاول أن يرفضه ولكن دون أن يملك القدرة على تغييره أو التمرد عليه أو البعد عنه، وهنا تكمن مشكلة محمد بكرى وموضوعات أفلامه!

تأثير جافراس

ينتقل محمد بكرى من المسرح العبرى إلى السينما بعد اختيار المخرج اليونانى – الفرنسى "كوستا جافراس "له ليلعب دور سليم بكرى فى فيلم "هانا.ك" ١٩٨٣وهو عنشخصية امراة يهودية تؤمن بأن التعايش بين الإسرائيليين والأقلية العربية يجب أن يكون أساسه المحافظة على ما تمتلكه هذه الأقلية داخل إسرائيل وليس من خلال دولة مستقلة لهم وأن يبتعدوا عن الإرهاب لأن إسرائيل ستحتضن العربى الطيب، وستواجه بكل حزم العربى الإرهابى، وبهذا الفيلم نجح جافراس فى أن يلقى بظلاله على الأفلام الإسرائيلية التى شارك فى بطولتها فيما بعد محمد بكرى والتى تحاول التأكيد على حرية العرب فى البقاء، ولكن داخل حدود دولة إسرائيل.. وتدعو الإسرائيليين إلى أن يكونوا أكثر مرونة فى معاملة الأقلية العربية "الإسرائيليين العرب".. ومن هنا يصبح الفلسطينى هو صورة كربونية من الهندى الأحمر ولكن مع اختلاف فى الزى وربما الملامح. لقد قدم

جافراس الدرس للجميع وخاصة المخرجين الإسرائيليين فى أفلامهم التى حاولت ادعاء الديمقراطية والليبرالية فى مواجهة العالم خاصة بعد غزو لبنان وبدء الانتفاضة.. وظهر فى أغلبها محمد بكرى وهو يلعب نفس الدور، دور الفلسطينى المؤمن بالعنف فى أفلام مثل "رفاق السفر" ١٩٨٤ إخراج يهود نيمان، "وراء القضبان ١٩٨٤" إخراج أورى بارباش، "الكأس النهائى" ١٩٩١ إخراج فيران ريكليس.

وأيضاً كان تأثير جافراس على أفلام المخرجين الفلسطينين المقيمين فى إسرائيل أمثال على ناصر وفيلمه " درب التبانات" بطولة محمد بكرى، وهو من الأفلام المنتجة بدعم من الحكومة الإسرائيلية، وتعكس إلى حد بعيد رؤيتها.. كما ظهر محمد بكرى فى أفلام ميشيل خليفى ورشيد مشهراوى المنتجة بالاشتراك مع جهات غربية.. مما أثر على مضمونها المطروح وحولها على حد تعبير السينمائى الفلسطينى الكبير " غالب شعث" إلى شىء أقرب إلى السينما فى شمال أفريقيا.. تلك التى تبدو مضامينها استشراقية بعض الشىء.

ويدخل محمد بكرى عالم الإخراج بفيلمه الوثائقى "١٩٤٨ " وفيه يحاول أن ينبش فى الماضى الفلسطينى منذ عام ١٩٤٨ ليتعرف على ما جرى وما يجرى ويحاول أن يرسم- كما يقول- "صورة الفلسطينى وهو يقاوم مصادرة الروح.. بالتذكر حينا وبالسؤال حينا آخر عما فعل التاريخ والآخرون بنا وفعلنا نحن بأنفسنا، معتمداً فى ذلك على المزج بين لقاءات مع شخصيات فلسطينية وإسرائيلية داخل الأرض المحتلة وبعض مناطق الحكم الذاتى الفلسطينى.. ومشاهد تسجيلية لأحداث كان لها أهميتها خلال الخمسين عاما الماضية.. يربطهما جميعاً بتعليقات تجمع بين السخرية والمرارة الصادرة من الشاب الفلسطينى المقيم فى إسرائيل. " سعيد أبو النحس المتشائل " كما يجسده محمد بكرى نفسه فى مونودراما " المتشائل " المأخوذة عن رواية الأديب الفلسطينى الراحل إميل حبيبى "١٩٢١- ١٩٩٦" الذى يهديه محمد بكرى فيلمه ليربط نفسه بأحد رموز التطبيع الثقافى مع إسرائيل.. وهو أمر طبيعى سنكتشف مغزاه من مواقف بكرى فى فيلمه من أحداث جوهرية فى تاريخ الصراع الفلسطينى- الإسرائيلى: مثل المذابح الإسرائيلية وفى مقدمتها مذبحة دير ياسين ١٩٤٨، والفلسطينى وحق العودة، والتخاذل العربى فى مواجهة الصراع وأخيرا يقدم لنا صورة متباينة الظلال لشخصية الصهيونى.

وثائق فى مواجهة الأكاذيب

تصيب محمد بكرى فى فيلمه صحوة من الحماسة والقوة من أجل البحث والتنقيب واستحضار شهود الإثبات والنفى لكى يصل بنا فى النهاية إلى أن "مذبحة دير ياسين"

كانت مجرد حدث عابر حاولت الزعامات العربية استغلاله لأهداف دعائية وحاول الإنجليز الترويج له من أجل بث الرعب فى نفوس العرب ودفعهم إلى مغادرة البلاد.. أما اليهود فلم يكن فى نيتهم القيام بأى مذبحة.. إنما احتلال قرية دير ياسين كما احتلوا قرى أخرى من قبل.

يقدم بكرى شهادات مسيحية ومسلمة ويهودية لتأكيد رؤيته متجاهلا الوثائق التى نشرت عن هذه المذبحة.. وبأن هذه المذبحة كانت مجرد بداية تبعتها مذابح مثل قبية وغزة والرملة ونحالين وكفر قاسم والفكهانى والجنوب اللبنانى وصبرا وشاتيلا.. وكلها تمت لتحقيق هدف واحد هو إبادة الشعب الفلسطينى وتصفيته بالقتل أو التهجير لمن لم تطلهم المذبحة عن طريق بث الرعب فى نفوسهم ودفعهم إلى مغادرة البلاد.. كما حدث فى مذابح "دير ياسين" ١٩٤٨ و" كفر قاسم" ١٩٥٦ .

يبدأ محمد بكرى التعامل مع موضوع "مذبحة ياسين" بلقطات مكبرة لفلسطينية عجوز تقف وخلفها العلم الإسرائيلى وفوق ذراعها حفيدها الصغير. ولا نراها طوال الفيلم إلا وهى تبكى مرددة أهازيج حزينة حول مصير أسرتها وكيف أن "٣٠ واحداً راح من أهلها فى دير ياسين" تشكل كلمات المرأة الصورة الشائعة عما حدث فى دير ياسين. وينبغى علينا كما يريد محمد بكرى أن نرى ونسمع شهود النفى، فى مقدمتهم فلسطينية مسيحية تخبرنا أن الإنجليز صنعوا دعايات حول أن اليهود دخلوا دير ياسين واغتصبوا بنات وذبحوا وقتلوا.. وتعلق على ذلك بقولها: إن اليهود مش ناقصهم بنات" وكلها دعايات من أجل تطفيش العرب فى ظل تقاليدهم عن العرض والشرف وأهمية الهروب ببناتهم.

وينتقل بكرى إلى شاهد آخر فى هذه المرة هو ضابط يهودى متقاعد يخبرنا أن القيادة اليهودية أرادت بناء مطار قريب من القدس.. وتقرر أن المكان المناسب هو قرية دير ياسين.. كان المخطط أن تكون عملية احتلال القرية كما تم احتلال قرى أخرى قبل ذلك، وليس تنفيذ أى مذابح، ويؤكد الرجل بخبرته الطويلة أن هناك ثلاثة أجهزة رسمية قد استفادت من موضوع دير ياسين.. الجهاز الرسمى البريطانى والجهاز الرسمى اليهودى وأخيرا الجهاز العربى الرسمى الذى هرب من فلسطين فى البداية تاركا وراءه الفلاحين وحدهم، وأن الإنسان الوحيد الذى ظل يدافع عن الفلسطينيين كان هو عبد القادرالحسينى الذى قتل فى معركة القسطل وبعد موته لم يبق أى قائد عربى لأنهم هربوا جميعا.

وتأتى الشهاد الثالثة ليتجلى فيها القول الفصل فهى لعجوز فلسطينى مسلم عايش الأحداث ويبدو منفعلا حزيناً، لأننا صدقنا ما يقال عن مذبحة دير ياسين.. ويبدو من كلامه

أن العرب هم الذين ارتكبوا مذبحة ضد اليهود وليس العكس.. فهو يقول.. "اليهود طلبوا نجدة لأن القتال كان عنيفا والذخيرة جفت معهم، والله يا محمد (أى محمد بكرى) ما طير طائر خش فى دير ياسين سوى ولاد دير ياسين.. اليهود طلبوا قوات من القسطل عشان تقاتل، ولكن ما أجا نفر وزعموا إن اتقتل ٢٥٠ على أساس أن القتلى من المجاهدين والمناضلين.. وأنا باكذب أتخن قائد إسرائيلى واتخن قائد عربى كل اللى اتقتلوا فى المعركة ٩٣ بالدفتر عندى أكثر من كده لا " وهنا يرفع كف يده لينبثق من خلاله مستند رسمى يسجل أسماء القتلى وعائلاتهم بالأرقام.. ولن نجد بطبيعة الحال من بين العائلات التى كان لها ضحايا فى هذه المعركة من فقد أكثر من ثلاثة أو أربعة أفراد وليس ثلاثين كما تدعى العجوز الكاذبة. !!

حق العودة لمن ؟

ولا جدال أنه من الخطأ أن نطالب الفنان الفلسطينى الذى يعيش فى الأراضى المحتلة بأن يكون معبراً عن آراء أى مواطن عربى يعيش بعيداً عن معاناته وآلامه ولكن محمد بكرى يطلب منا مطلباً آخر وهو أن تكون على قناعة بأن الفلسطينى الذى يعيش فى الأراضى المحتلة غير الفلسطينى الذى يعيش خارج هذه الأرض. هما على طرفى نقيض فى الحياة الفلسطينية: أولهما فى برجه العاجى يحلم بمثالياته المنفصلة عن واقع الحياة.. وثانيهما يكافح فى تيار الحياة بلا أحلام وبلا رحمة فى إطار تسلط صارم وتيارات متلاطمة ثابتة من الداخل والخارج.. وبطبيعة الحال لا يمكن أن نرفض هذا المنظور رغم تحفظنا عليه.. ولكن ما يقلقنا حقيقة هو الهدف البعيد من ورائه.

إن محمد بكرى يكرر نفس منظوره للمرأة العجوز الكاذبة عندما يقدم لقطات لمجموعة من الصبية وهى ترفع الشعارات فى أيديها وفى حناجرها :

يوم النكبة والصمود

حق العودة ما بيموت

وحدة وحدة يا جماهير

ففى أعقاب هذه الهتافات ينتقل بنا بكرى إلى شخصية مثقفة وشاعر فلسطينى اسمه طه محمد على من صفورية.. الرجل يتحدث بطلاقة عن الاستعلاء الصهيونى ويتذكر بأحاسيس شاعرية صورة الوطن كما كان يراه فى خياله " مزيج من مشاعر أقارب.. ناس. حيوانات.. بيوت.. أنهار.. حكايات.. ولكن حين أفكر فى تصوير الصورة التى تحتل خيالى.. أجدها صورة تكاد تكون وهمية غامضة".

ونتابع هذا الرجل فى عدة مشاهد مليئه بالذكريات والآراء السياسية الرنانة الساخرة من هذا العالم الذى يتحدثون فيه عن الشرعية الدولية والأمم المتحدة وحقوق الإنسان ومجلس الأمن.. وفجأة عندما يسأله محمد بكرى بوضوح: أنت حقك كيف تطوله.. كيف ترجع إلى صفورية ؟ تأتيه الإجابة التى ينتظرها " أنا مش عايز أرجع.. أنا بالنسبة لى صفورية رمز معين إذا أردت أن تعيدنى إلى صفورية أعطنى بيتى وأعطنى جيرتى".

وتبقى المشكلة هى كيف يتحقق للرجل ازدواجية البيت والجيران.. الواقع والأحلام !! ومع ذلك هناك نماذج يقدمها الفيلم وجدت بيتها كما تركته عام ١٩٤٨ ومن هؤلاء المسئول الفلسطينى ياسر عبد ربه الذى يقدمه الفليم بعد أن عاد فى عام ١٩٩٤ إلى وطنه وذهب لرؤيه البيت الذى ولد فيه فى " يافا " فوجده كما هو " حتى البلاط ما زال يلمع وألوانه لم تتآكل وكأنها صبغت بالأمس "" وحتى الأشجار التى زرعها جده وأبوه لم تتدخل يد لتقليمها أو الحفاظ عليها.. ولكن ظلت تروى من ماء البئر والبركة بشكل طبيعى.. كما تظهر الأديبة الفلسطينية لينا بدر لتحدثنا حديثاً طويلاً عن أن البيت بوجود أهله وبوجود الناس اللى فيه.. يعنى البيت ليس جدراناً أو مسكناً بارداً. ونكتشف أن حديثها عن بيت جدتها الذى صادرته السلطة الإسرائيلية لصالح " الجامعة".

إن من يرى ويسمع هذه الأشياء ستراوده أسئلة كثيرة حول الفلسطينى الذى يعيش خارج فلسطين.. وحول حقيقة أساليب السلطات الإسرائيلية الفاضحة فى مصادرة الأراضى وإفراغها من سكانها الأصليين وتهديم المساكن وإغلاق آبار المياه.. إلخ.. يبدو أن محمد بكرى يحاول إقناعنا بأن هناك لبساً وسوء فهم علينا أن نتداركه بمناسبة العيد الذهبى لقيام إسرائيل.

ويسهب محمد بكرى فى إدانة الموقف العربى من الشعب الفلسطينى ويعدد سلبياته التى لا تنتهى.. بداية من عدم إشراك الرجعية العربية للشعب الفلسطينى فى العمل السياسى.. ثم أخذها بزمام القضية من يد أهلها بعد اضطرابات عام ١٩٣٦ ومحاولة الحكام العرب مساومة بريطانيا وفرنسا لمصلحتهم الذاتية وبيعهم مصلحة فلسطين وعدم الاهتمام بالدفاع عنها أو بدعمها بأى شىء.. وكلها أمور يلخصها محمد بكرى من خلال شخصية سعيد المتشائل عندما يقول :

" ٥٠ سنة مش قادر أتنفس زى إللى بيغرق. بيحلم أنه بيرقد ومش قادر يرقد.. يا ما كنت أصرخ فى الناس إللى حواليه وأقول يا ناس يا عالم أنا منكم. عاونونى. ساعدونى ما كان يطلع من بقهم غير نونوة بسة (قطة) ".

والواقع أن هذا التعميم ليس بطبيعة الحال هو كل ما يلزمنا لمحاولة الوصول إلى رؤية مقبولة لطبيعة ما حدث ويحدث سواء فى فلسطين أو العالم العربى، الذى يجب ألا ننكر أنه كان يعيش فى ظل بدايات المأساة الفلسطينية خاضعا لنفوذ بريطانيا وبعض الدول الأجنبية الأخرى.. وكلما كانت الأنظمة فاسدة أمكن استغلالها.. هذا شىء لا يمكن إنكارة، ولكن أيضاً من الظلم تعميمه لكى يحاصر به كل العرب خلال أكثر من نصف قرن من الزمان.

وإنه لمن أغرب المفارقات أن " محمد بكرى " بينما لم يجد فى الشخصية العربية ما يمكن الإشارة إليه بالطيب.. فإنه يخلق حالة من التوازن العجيب فى تقديم الشخصيات الصهيونية ويركز على شخصية مقاتل إسرائيلى عجوز يتعاطف مع العرب ونراه يعلم أطفالهم الموسيقى ويشاركهم فى نشيد يقول " السلام جينا السلامو عليكو".

وتسرى فكرة التوازن المقصود بين سطور حوار طويل يدور بين بكرى وهذا العجوز الذى يصف نفسه: بأنه كان صهيونيا، ولكن ليس صهيونيا من صهاينة اليوم طبعاً، وليس صهاينة الماضى أنا آمنت أننا لن نقوم بإضرار العرب فى هذه البلاد ما قبل الحرب، بل على العكس تماماً، آمنت أننا سنجلب التقدم ونطور ونساعد، وأنا أعترف أنى حتى قبل الحرب وجدت أن فى الصهيونية ظاهرة أو هذا مغروس فى طبعها".

ويستمر الرجل فى حواره معبراً عن شعور عميق بالذنب تجاه ما حدث للعرب.. وليؤكد أن هؤلاء الصهاينة لم يكونوا جميعا على درجة واحدة من التطرف.. ولعل هذا التوازن هو ما كان مطلوبا من محمد بكرى فى تعامله مع كل أبعاد القضية وليس مع أجزاء منها.. وهو ما يجعلنا نتساءل: " من سمح بتصوير هذا الفيلم داخل إسرائيل ؟ ومن كتب السيناريو له ؟ ومن قام بتمويله؟".

تساؤلات كثيرة لا تجيبنا عنها البيانات التى من المفروض أن تكون فى مقدمة أو نهاية شريط الفيلم، مما يعنى أن هناك أشياء يسعى البعض إلى إخفائها، عموماً نحن على يقين من الإجابة الحقيقية عليها حتى ولو قيل ما يخالفها[٩].

الهوامش

(١) انظر كتاب " السينما الفلسطينية فى القرن العشرين "بشار إبراهيم

(٢) كتاب حوارات إحسان عباس / من رواد الترجمة الأدبية / المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت ٢٠٠٤)

(٣) ترجمه الناقد المصرى " محمود على " بعنوان " السينما الإسرائيلية وسياسات التفرقة العنصرية " تأليف إيلا شوحاط عام ٢٠٠٠

(٤) موسوعة ويكيبيديا (ترجمه للموقع)

(٥) كتاب "المسرح اليهودى : سنوات فى خدمة الصهيونية العالمية" شكرى عبد الوهاب ١٩٩٩ ص ١٧٥

(٦) عن قائمة مسرحيات يوسف وهبى

(٧) إيلا شوحاط، المرجع السابق (٨) المرجع السابق

(٩) مقال أحمد رأفت بهجت / مجلة العربى الكويتية

الفصل الخامس عشر
اليهود والسينما فى العراق

عاصر الشعب العراقى بامتداد العقود الأخيرة شتى صنوف الاستبداد الذى كان حصيلة القتل والتنكيل وأهوال الحروب فيه تتجاوز طاقة البشر، ولولا المخزون الحضارى لهذا الشعب العظيم لما قامت له قائمة، وبالتأكيد كان للفن وتاريخه وآثاره الباقية سواء على هيئة ذكريات أو أطلال مفعول السحر فى تضميد جراح النفوس، وكان للسينما وتاريخها وأفلامها ودور عرضها مكانة كبيرة فى تلك الذكريات وأيضا الأطلال، فالمؤرخ والناقد والفنان يحاول كل منهما أن يسترجع كل ما هو جميل فى تلك الذكريات، ولكن دون أن يتجاهل إنجازت تحققت بواسطة الأجانب واليهود وواكبت تطور فن السينما منذ مولده، ولكن صاحبها سلبيات سياسية واقتصادية تأتى تداعياتها فى ظل حاضر أشد وطأة وتأثيرا من الماضى.

دور العرض شهد العراق أول عرض سينمائى عام ١٩٠٩ فى دار الشفاء فى الكرخ، وبعد مرور عامين شهدت منطقة العبخانة أول دار عرض يتم افتتاحها فى بغداد وكان صاحبها تاجر يهودى اسمه (بلوكى)، بعدها تعددت دور العرض السينمائية التى شيدها اليهود مثل (أولمبيا) و(سنترال سينما) و(السينما العراقى) و(السينما الوطنى)، وعلى أثر اتساع العروض وتأثير دورها وزيادة اهتمام الصحافة بالسينما، ازدهر القطاع الخاص المستورد والموزع للأفلام، كما جرت عدة محاولات لإنتاج أفلام روائية إحداها سنة ١٩٣٠

ولكنه لم يكتب لها النجاح ابتداء من عام ١٩١٤، وقبل اشتعال الحرب العالمية الأولى شيدت سينما رويال، وبدأت تستورد الأفلام السينمائية وتعرضها فى صالة عرض لائقة ومريحة بجانب شاشة العرض الكبيرة. ووضعت شاشة صغيرة تشرح للمتفرج حركة الممثل حيث كانت العروض صامتة!! ودخل فى قلوب العراقيين صغارا وكبارا الفنان العالمى شارلى شابلن بحركاته الضاحكة. وكذلك عشق الناس حركات ميكى ماوس المسلية. وخلال هذه المرحلة وبعد سقوط بغداد تحت سنابك الخيول البريطانية فى ١١/ ٣/ ١٩١٧ دخلت الكهرباء مع دخول الجيوش البريطانية الجرارة. وخلال السنوات ١٩٢٠ – ١٩٢٨ شيد العديد من دور العرض، وكان ممولوها رجال التجارة من المواطنين اليهود. وحسب ما يذكر المؤرخان عباس بغدادى وفخرى الزبيدى وغيرهما فإن دار السينما 'العراقي' كانت فى الميدان، و'رويال سينما' فى محلة بابا الأغا على الشارع الجديد ، فيما كانت 'سنترال سينما' فى محلة العمار قرب تكية البدوى فى رأس جسر مود مقابل محلات حافظ القاضى، ثم 'سينما أولمبيا' فى محلة المربعة، ثم 'السينما الوطنى فى محلة سيد سلطان على، وكلها تقريبا تطل على الجادة الجديدة (شارع الرشيد فيما بعد)

تباينت المعلومات حول المنشآت السينمائية الأخرى التى شيدها اليهود فى العراق، ولكن ربما نجد توافقا حول ماتم تشييده من دور العرض فى العاصمة بغداد،يقول " غالب وشاش " فى مقاله " دور السينما فى بغداد الثلاثينيات " : أعود إلى الوراء إلى أيام الأربعينيات والخمسينيات عندما كانت مدينتى تحتوى على أكثر من ثلاثين داراً للسينما تعرض إنتاجاً عالمياً متنوعاً، وكان ارتياد دور السينما يشكل حدثاً يومياً أو أسبوعياً مهماً ومظهراً من مظاهر الحياة الاجتماعية عند الشعب العراقى، وخصوصاً جمهور العاصمة بغداد والمحافظات الرئيسة (البصرة والموصل والحلة) بل إن السينما كانت تشكل عند كثير من أفراد الطبقتين العاملة والمتوسطة المنفذ الرئيس للترفيه (والثقافة إلى حدٍ ما) وكان تأثيرها كبيراً فى تشكيل الذوق النسائى من الملابس والإكسسوارات إلى تصفيفة الشعر، وكان من الطبيعى أن تجد تفصيلة فستان ليلى مراد أو جوان كروفورد أو نوعية قماش تايير نور الهدى أو أمينة رزق منتشرة بعد عرض الفلم، وكانت جولييت أشهر عاملة تصفيف شعر (كوافيرة) عند الجابى تتردد على السينما باستمرار لتستطيع تلبية رغبات صاحبات الذوق الجميل

أما أرقى دار سينما فى الثلاثينيات فهى سينما الرشيد التى تعود ملكيتها إلى اليهوديين إلياس دنبوس وسليم شوحيط ، فقد تميزت ببنايتها الضخمة الجميلة المزدانة

بالزخارف والتماثيل خارج صالة العرض وداخلها، والسلم الذى يقودنا إلى ردهة صغيرة للاستراحة ثم إلى الكاليرى وسلالم جانبية طويلة تنتهى بنا إلى المقصورات الخلفية وإلى حجرة ماكينة العرض. أما الطابق الأسفل فكان كالعادة يحتوى على الكاليرى الأرضى (أبو الأربعين). وفى بداية الأربعينيات افتتحت بجانب السينما الشتوى دار صيفية باسم الرشيد الصيفى. وفى ذلك الوقت كانت كل سينما توزع الإعلانات الأسبوعية التى تحمل صوراً للفيلم باللغتين الإنكليزية والعربية، وكان الإعلان ذا طباعة جميلة يطبع من قبل شركة الأفلام نفسها (مترو-فوكس ... إلخ) مع ترك فراغ لطبع الكلام العربى، وكانت الإعلانات عبارة عن عرض كامل للفيلم وممثليه وقصته ومواعيد العرض وتنويه عن عرض أحدث أخبار العالم.

وشهدت الثلاثينيات أيضا افتتاح دور سينما أخرى هى (سينما الملك غازى) التى تعود إلى اليهودى نعيم شادو العزير، وكانت آية من الفن المعمارى ودليلاً على موهبة (الأسطوات العراقيين) هذه الموهبة التى بهرت الإنكليز عندما احتلوا العراق، الموهبة الفطرية التى كانت تحسب حساب الحر والبرد بالخبر ، ولا تزال الدور القديمة شاهداً على ذلك بدفئها شتاءً وبرودتها صيفاً، إن القلم لا يستطيع وصف روعة بناية سينما غازى التى أصبحت أشهر وأرقى دار عرض فى العراق .

وفى مقال " عن دور العرض السينمائى فى البصرة بين الماضى والحاضر " يذكر كاتبه غريب دوحى معلومة لها دلالتها، وهى أن بعض كبار السن كانوا يتحدثون عن وجود سينما خاصة لليهود فى منطقة اسمها " السيف " فى البصرة. وهو ما يطرح تساؤلات حول الهدف من انعزال اليهود داخل سينما خاصة بهم، هل هى أسباب طبقية ؟ أم سياسية تفرضها طبيعة الأفلام التى تعرض على روادها ؟ ربما نجد أن تلك النوعية من دور العرض لها مبررتها عندما أقيمت فى فلسطين ولكن ما هى مبرراتها فى العراق ؟

وعموما ثمة علاقة معقدة بين بعض المؤرخين والنقاد العراقيين والإنجازات اليهودية فى مجال دور العرض، بدأت بالإعجاب ثم أهتزاز الثقة وانتهت بالكشف عن كيفية استخدام تلك الدور لتحقيق أهداف سياسية واقتصادية أحيانا ما تكون متناقضة، وفى هذا الإطار يربط المخرج والمؤرخ "قاسم حول" مابين هيمنة اليهود العراقيين فى منتصف الثلاثينيات على وسائل العرض السينمائى، وقررات مؤتمر بال الذى أنعقد عام ١٨٩٧ فى سويسرا لمناقشة إقامة وطن قومى لليهود وكان بقيادة هرتزل والتى انتبهت لأهمية الصورة المتحركة بعد ثلاث سنوات فقط من اختراعها، ولذلك ساعد المؤتمرون فى إنشاء مدينة هوليوود السينمائية .

ويستدل " حول " على أن تلك المقررات كان لها انعكستها على جميع المشاريع السينمائية التى أقامها اليهود فى شتى بلدان العالم مسترشدا بتقرير مرسل عام ١٩٣٦من السفير البريطانى فى العراق سير. كلارك كير ومعنون إلى وزير الخارجية البريطانى، ويتعلق بالصورة وبالإعلام وذلك بعد أن سمحت بريطانيا بنشر الوثائق التى مر عليها نصف قرن من الزمان، وفيه فقرات نكتشف من خلالها أن التجار ورجال الأعمال اليهود كانوا على وعى بأهمية الصورة وقدرتها فى التأثير السياسى والاقتصادى. فهم حسب تلك الوثائق كانوا يمتلكون خمسة من دور السينما الست الرئيسية الموجودة فى بغداد، ومن خلالها رفضوا عرض الأفلام الروائية الألمانية، بينما لم يعارضوا الأفلام عن عمليات صناعة المنتجات الألمانية، مثل مستحضرات (باير) الكيمياوية. مما يعنى أن هناك رؤية تحدد التوجهات العامة لأصحاب تلك الدور.

الإنتاج والمشاريع المتكاملة

بدأ دخول العراق مجال الإنتاج السينمائى الفعلى عام ١٩٤٦من خلال مجموعة من الشبان المتحمس للسينما أسس (شركة أفلام الرشيد العراقية–المصرية)التى قدمت فيلم (ابن الشرق) إخراج (إبراهيم حلمى) ليصبح أول فيلم عراقى – مشترك يتم عرضه فى بغداد، وليدفع نجاحه صاحب سينما الحمراء فى بغداد إلى التعاون مع اتحاد الفنانين فى مصر الذى يضم المخرج أحمد بدرخان، والمصور عبد الحليم نصر، والماكيير آنذاك حلمى رفله إلى إنتاج فيلم (القاهرة– بغداد) الذى قام ببطولته عميد المسرح العراقى حقى الشبلى أمام الفنانة مديحة يسرى، وعرض فى بغداد لأول مرة فى ١٠/ ٣/ ١٩٤٧ فى سينما الحمراء

كان لنجاح هذين الفيلمين ثم النجاح الهائل الذى حققه الفيلم المصرى " عنتر وعبلة " عند عرضه فى العراق على مدى شهور فى صلات السينما حافز المجموعة من الرأسماليين اليهود من عائلة " سودان "لتكوين شركة مكونة من " مدينة روكسى لدور العرض " و"أستوديو بغداد للأفلام السينمائية "الذى تم تجهيزه بالمعدات السينمائية وأجهزة تزامن الصوت والصورة وملحق به مختبر (هاماز) لتظهير الأفلام، وكان باكورة أنتاجه فيلم على غرار فيلم (عنترة وعبلة) أطلقوا عليه (عالية وعصام) الذى عرض لأول مرة فى ١٢/ ٣/ ١٩٤٩ . وكان مأخوذا عن قصيدة مستوحاة من " روميو وجولييت " كتبها الشاعر قيصر المعلوف، وكتب لها السيناريو والحوار الأديب العراقى " أنور شاؤول "وأخرجه الفرنسى"أندريه شوتان "، وصوره " جاك لامار "وأعد موسيقاه وأغانيه " صالح الكويتى "

والتحميض والمعمل " جوزيف فرنسيس، المدير الفنى " دانيال القصاب " ، وشارك فى التمثيل والغناء سليمة مراد وجميعهم من اليهود، وكانت التجربة الثانية لأستوديو بغداد هى فيلم (ليلى فى العراق) الذى أخرجه المصرى أحمد كامل مرسى وعرض فى نهاية عام ١٩٤٩ بالاشتراك مع المصور المصرى – الأرمنى (أوهان) وشارك فى تمثيله مجموعة من المطربين العراقيين واللبنانيين

أما " مدينة روكسى " فيبدو أنها كانت شبه مجمع سينمائى متكامل وتشمل : سينما روكسى الشتوى، سينما ريكس الشتوى، سينما روكسى الصيفى، سينما ريكس الصيفى، كازينو روكسى الشتوى، وعدد من المطاعم للسندوتشات والمرطبات، أما ملهى روكسى فقد أريد له فى البداية أن يكون من الملاهى الغربية، إلا أنه تحول إلى الطابع العربى وعمل على مسرحه بعض من المطربين العرب، وقد استفاد المخرج المصرى (أحمد كامل مرسى) عند إخراج فيلم (ليلى من العراق) من هذا الملهى فى تصوير بعض المشاهد الداخلية للفيلم، وقد تحول هذا الملهى فيما بعد إلى " بار " وعلى سطح هذا البار شقة اتخذت مقرا ل (شركة أفلام متروجولدين ماير) – فرع بغداد، وفيما يخص ملهى " ريكس " الشتوى أيضا فقد تحول فيما بعد الى " سينما ريكس " الشتوى.

وقد رافق انشاء شركة " مدينة روكسى" "أستوديو بغداد " بروز القضية الفلسطينية وصدور قرار تقسيم فلسطين، وادانة عدد من اليهود العراقيين بالتجسس (شفيق عدس وغيره)، مما واكبه حمله صحفية ضد الشركة باعتبارها وكراً للصهيونية فى العراق واتهام بعض العاملين فيها بالتجسس لصالح الصهاينة والسعى إلى تهجير اليهود العراقيين إلى الكيان الصهيونى،. ثم تعزز هذا اللغط بعد أن عثروا على وثيقة تثبت استخدام هذا الأستوديو كوكر للتجسس لمصلحة إسرائيل. وقد نشرت صحيفة " اليقظة " البغدادية نص الوثيقة فى عددها المرقّم " ٤٢٣ " والصادر يوم الاثنين المصادف ٢٧ ١٩٤٨،أى بعد قرابة أربعة أشهر ونصف الشهر على نكبة فلسطين. (مرجع عدنان حسين أحمد / باريس) ويضيف المخرج العراقى " قاسم حول " إلى ذلك أنه بعد حرب ١٩٤٨ وجه حاخام يهودى رسالة إلى مدير "أستوديو بغداد" يطلب فيها منه الاستفادة من وضع الأستوديو لترتيب أمور اليهود فى العراق وكان هذا الأستوديو قريبا من معسكر الرشيد والسلطات انذاك عندما اكتشفت الرسالة اعتقدت بأن هذا الأستوديو يستخدم للتجسس على معسكر الرشيد فقامت بإغلاقه، ولا شك أن مثل هذه الاتهامات لا تصمد بوجهها أية شركة خصوصاً وأن المد القومى آنذاك كان فى ذروته. وعلى إثر ذلك أغلقت الشركة وسافر صاحبها إلى إسرائيل. فيلم " عليا وعصام "

فكرة الفيلم تكاد تكون مُستنسخة _ كما يقول (عدنان حسين أحمد) عن قصيدة " رولا عرب.. " للشاعر قيصر المعلوف الذى اعتمد بدوره على مسرحية " روميو وجولييت "لشكسبير، غير أن مأساة " روميو وجولييت " قائمة على بنية " الإيهام " أو " الخطأ " بينما تعتمد قصيدة " رولا عرب.. " على بنية " الثأر " كما يذهب د. فاروق مواسى فى تحليله لهذه القصيدة. ولو توقفنا قليلاً عند مسرحية " روميو وجولييت " التراجيدية لرأينا أنها تتمحور على مأساة عاشقين من أسرتين متخاصمتين إثر المبارزة التى وقعت بين روميو وابن عم جولييت، وقد قُتل هذا الأخير جراء المبارزة، فحُكِم على روميو بالنفى. وحينما أُكرهت جولييت على الزواج من رجل آخر قررت أن تتناول عقاراً مُخدراً لتوهم عائلتها أنها ماتت، وعندما يعلم روميو بخبر وفاتها يطعن نفسه بالخنجر فيموت، وعندما تستفيق من المخدر تجد حبيبها ميتاً فتنتحر بالخنجر ذاته الذى انتحر به حبيبها روميو. وهذه الواقعة كما رأينا لا تعتمد على بنية ثأرية كما حصل فى قصيدة " رولا عرب " والتى حوّلها أنور شاؤول إلى قصة سردية تعتمد على شخصيتين رئيسيتين هما " عليا وعصام "ومن خلالهما يتصاعد الحدث الدرامى بدءاً بقصة الحب التى نشأت بينهما، وترسخت من خلال اللقاءات المتكررة، ولكن شاءت الأقدار أن يفترقا من دون أن تنفصم عرى المحبة بينهما، وحينما التقيا من جديد، قررا تتويج قصة حبهما الرومانسية الشفافة بالزواج، لكن الأوان قد فات، إذ تقدّم الأمير وائل بن الأمير غالب لطلب يدها، وحصل على موافقة أبيها الذى أبدى سروره لهذه الزيجة المناسبة، فبنت الأمير، على حد قوله، لابن الأمير حسب العادات والتقاليد المتعارف عليها فى تلك الفترة. وحينما يعود عصام من أحد لقاءاته العاطفية يقرر مفاتحة أهله برغبته فى الزواج من " عليا " الفتاة التى سلبت لبه، لكن جده الشيخ نايف يسبقه إلى القول بضرورة الاستماع إلى رغبتهم أولاً فى البوح بسر كتموه طويلاً عنه، وهو أن أباه الشيخ سعد الهانى قد قُتل غيلة من قبل الأمير جسام والد " عليا " فتثور ثائرة عصام الذى يجد نفسه فى موقف لا يُحسد عليه، فيقرر الانتقام لأبيه، بعد أن خيّروه بين الانتقام لمقتل أبيه والحفاظ على شرف العائلة وبين حبه لعليا، ووفائه لها. وحينما يعود إلى أفراد أسرته الذين كانوا ينتظرونه على أحر من الجمر، ينهال عليهم باللوم والتقريع، لاعناً القيم القبلية المتخلفة التى تشجع على الثأر، ولا تحيد عنه جانباً. ولكى يريح ضميره فى نهاية الأمر يجد نفسه مضطراً إلى الذهاب إلى " عليا " علّها تسامحه إذا ما عرفت السبب الحقيقى الذى دفعه لقتل والدها فى رابعة النهار. وحينما يطلب عصام من الحراس مقابلتها لإفشائها بسر خطير لم تكن " عليا " تعرف القاتل

الحقيقى بعد، لذلك تلتمس من حبيبها عصام أن يثأر لها من قاتل أبيها، وهنا يصل الفيلم إلى ذروته، فيستّل خنجره، ويغمده فى صدره، ويعترف لها بأنه قد انتقم من قاتل أبيها. وقبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة يبوح لها بأنه قد انتقم من أبيها لأنه هو الذى قتل والده. وحينما يتكشف لعليا وفاء حبيبها تسحب خنجره المُغمد فى صدره، وتطعن نفسها، وتموت بذات الطريقة التى ماتت بها جولييت عندما استفاقت من العقار المُخدِر ووجدت حبيبها مُنتحراً بسببها.

شخصيات

" سليمة مراد "

لعبت دور " نائلة " فى فيلم " عليا وعصام " ، وهى مطربة يهودية احتلت منذ أواسط العقد الثانى من القرن الماضى مكانة مرموقة فى عالم الغناء العراقى، حصلت على لقب (باشا) من رئيس وزراء العهد الملكى نورى السعيد الذى كان معجباً بها، ولدت ببغداد عام ١٩٠٥.لم تغادر العراق أيام حملة تهجير اليهود إلى إسرائيل، واستمرت فى ممارسة الغناء حتى السنوات الأخيرة من عمرها. تحولت فى آخر أيامها إلى إدارة الملهى الذى أنشأته بالاشتراك مع زوجها المطرب الشهير ناظم الغزالى الذى كان يصغرها بسنين عديدة، وعند وفاته بصورة مفاجئة أُتهمت بقتله، لكنها برءت من هذه التهمة التى كانت بداية انتكاس لها انتهت بوفاتها عام ١٩٧٤ فى إحدى مستشفيات بغداد .

"صالح الكويتى "

قدم ألحان وموسيقى فيلم " عليا وعصام "، اسمه الحقيقى (صالح عزرا يعقوب) وهو يهودى عراقى ولد عام ١٩٠٨ –١٩٨٦، اكتسب لقبه (الكويتى) بعد أنتقاله مع أسرته إلى الكويت بداية القرن الماضى، تلقى دروس الموسيقى منذ صغره مع أخيه داود على يد الموسيقار الكويتى المعروف (خالد البكر) ,تعرف على الموسيقى الكويتية والبحرينية واليمانية والحجازية والعراقية والمصرية بالاستماع إلى الأسطوانات، ومنها بدأ اشتراكه فى إحياء حفلات الأقرباء وشيوخ ووجهاء الكويت، ثم فى أقطار الخليج، قررا الانتقال إلى بغداد عام ١٩٢٩ ليبدأ فى تنويع النغم الموسيقى العراقى وتخليصه من احتكار المقام ليطوره بشجن عصرى انبهر به معاصروه، تم تهجيره إلى " إسرائيل " عام ١٩٥٣

"أنور شاؤول"

كاتب سيناريو وحوار فيلم " عليا وعصام "ولد فى الحلة بالعراق سنة ١٩٠٤ . وانتقل مع عائلته إلى بغداد سنة ١٩١٦، درس فى مدارس (الأليانس الإسرائيلى العالمى)، ثم

درس فى كلية الحقوق التى تخرج منها سنة١٩٣١. وبين السنوات ١٩٢٤ و١٩٢٩، عمل محرراً ثانياً فى جريدة (المصباح) وأسس مجلة أسبوعية سياسية – أدبية، (الحاصد)، التى استمرت حتى سنة ١٩٣٨ . وإلى جانب نشاطاته الصحفية، كان شاعراً وكاتب قصة قصيرة. ومن بين أعماله، مجموعة قصصية عنوانها(همسات الزمان). نشرت سنة ١٩٥٦، ومجموعة قصص قصيرة عنوانها (فى زحام المدينة). ترك بغداد فى بداية عقد السبعينات من القرن العشرين واستقر فى إسرائيل، إذ توفى فى عام١٩٨٤. ونشرت مذكراته، (قصة حياتى فى وادى الرافدين) سنة ١٩٨٠. الذى يشرح فيها حسب قول المستشرقة اليهودية "ألين شليبفر "فضائل التعليم فى مدارس (الأليانس الإسرائيلى العالمى)، إذ استطاع إن ينضج كمواطن عراقى محترم ويهودى موالٍ ومتفاخر بيهوديته.ويشير إلى مشاعره الوطنية العراقية (بالوطنية) من جانب، ويستخدم مصطلح (القومية) ليشير إلى يهوديته من جانب آخر!

" إيلا (حبيبة) شوحاط "

إيلا شوحاط، يهودية عراقية ولدت فى إسرائيل عام ١٩٥٩ لأبوين بغداديين هاجرا فى الخمسينيات إلى إسرائيل.تقيم الآن وبشكل دائم فى الولايات المتحدة الأميركية، وهى باحثة وناقدة ومحاضرة فى الدراسات الثقافية، فازت بالعديد من الجوائز عن أبحاثها، ترجمت أعمالها إلى العديد من اللغات منها الفرنسية والألمانية والإسبانية فهى تكتب بالإنكليزية. وقبل هجرتها من إسرائيل نشطت فى عدة حركات يسارية أغلب منتسبيها من اليهود الشرقيين، ولكنها لم تستطع تحمل الممارسات العنصرية هناك. فغادرت إسرائيل إلى غير عودة،حصلت على الدكتوراه عام ١٩٨٦ من جامعة نيويورك التى تقوم بالتدريس فيها الآن. عملت شوحاط على نظرية إدوارد سعيد حول الاستشراق، وقامت بتطبيقها على العلاقات الثقافية بين "اليهود/ العرب"، "اليهود الشرقيون/ الغربيون"، وإجمالا حول التمثيلات الثقافية بين الشرق والغرب، وذلك من خلال السينما الإسرائيلية. تعتقد شوحاط أن الصهيونية خلقت نوعا مزدوجا من القمع: ضد الفلسطينيين وضد اليهود الشرقيين، وتحاول فى كتبها عرض الكيفية التى حاولت بها الصهيونية تقديم هوية موحدة موائمة قائمة على الثقافة الأشكنازية الغربية ومحو الهوية الشرقية.

من كتبها: "السينما الإسرائيلية: تاريخ وأيديولوجيا"، ١٩٩١، "الثورة الشرقية: ثلاثة: مقالات عن الصهيونية والشرقيين"، ١٩٩٩، "ذكريات ممنوعة: من أجل فكر تعددى"، مجموعة مقالات، ٢٠٠١، "السينما الإسرائيلية: الشرق/ الغرب وسياسة التمثيل"، ٢٠٠٥.

فى كتابها"ذكريات ممنوعة" تصر على تعريف نفسها بأنها يهودية عربية عراقية وتتحدث فى كتابها عن موضوع الهوية وعن نظام التمييز العنصرى الذى يطال اليهود الشرقيين على يد اليهود الغربيين وترى شوحاط أن الصهيونية ظللت الرأى العام العالمى بادعائها "أن المعركة هى بين يهود وعرب، فى حين أن المعركة بين فكر صهيونى عنصرى لم يكتف بالممارسات العنصرية ضد الفلسطينيين بل تعداه إلى ممارسات عنصرية من اليهود الغربيين لليهود الشرقيين.

وفى كتابها " السينما الإسرائيلية: الشرق/ الغرب وسياسة التمثيل"الذى ترجمه إلى العربية االناقد المصرى " محمود على " نجد" شوحاط" تكاد تتماثل رؤيتها حول دور هوليوود فى تشويه الشخصية العربية مع ما سبق أن طرحناه فى كتاب " الشخصية العربية فى السينما العالمية " فى طبعتيه الأولى والثانية عامى ١٩٨٧، ٢٠٠٢، فهى تقول: "حتى بعد نهاية الاستعمار الكلاسيكى فى العالم العربى ما زالت صناعة الثقافة الغربية تعيد إنتاج هذه الصورة المشوهة للعرب عبر الأغانى والنكات والكارتون السياسى والكوميديا وأفلام التليفزيون والسينما، وبخلاف صور الشرق، الغريبة والمدهشة، والشهوانية التى تبنتها هوليوود منذ فيلم " الشيخ " (١٩٢١) وإعادة إخراج فيلم " قسمت " أكثر من مرة ((٢٠ - ٣٠ - ٤٤ - ١٩٤٥) على النمط الهوليودى فى تقديمه شخصية " لورنس العرب " (١٩٦٢) حتى أحدث أفلامها " صحراء " (١٩٨٣) (إنتاج المخرج الإسرائيلى مناحم جولان - المؤلف) فإن العرب يبدون فى السرد الهوليودى بمثابة " موضوعات سيئة " ثم زادت الصورة سوءا منذ أواخر الستينيات حيث قدمتهم كإرهابيين، وكمثال فإن الفلسطينيين يبدون فى فيلم " الأحد الأسود " (١٩٧١) كمرضى مصابين بمرض التعطش للدم، هذا التشويه لا يمثل فقط جزءا من صناعة السينما، بل وفى النقد السينمائى... إلخ.

مصادر

١ – موقع جريدة " المدى " العراقية
٢ –مقالات ولقاءات للمخرج العراقى (قاسم حول)
٣ –مقالات ودراسات(لعدنان حسين احمد)
٤ – مقالات للكاتب العراقى (ليث الربيعى)
٥ – مقال الفيلم العراقى – الغائب الحاضر وإشكاليات التطور والإبداع (حسين السلمان)
٦ – عرض لكتاب الدكتور صباح عبد الرحمن الصادر فى بغداد (النشاط الاقتصادى ليهود العراق ١٩١٧ـ١٩٥٢.
٧– مقال دور السينما بغداد الثلاثينيات(غالب وشاش)
٨ – مقال دور العرض السينمائى فى البصرة بين الماضى والحاضر(شبكة العراقية) غريب دوحى ١٣ / ٦ / ٢٠١٠٩ – هويات اليهود العراقيين وفقاً لمذكرات يهود بغداديين بقلم المستشرقة اليهودية :ألين شليبفر
١٠ – مقال صالح وداود الكويتى.. ملحنا الأغنية العراقية الأصيلة (نبيل عبد الأمير الربيعى)
١١ – كتاب" السينما الإسرائيلية: الشرق/ الغرب وسياسة التمثيل"الذى ترجمه إلى العربية الناقد المصرى " محمود على " ٢٠٠٠

المؤلف



*** أحمد رأفت بهجت**

- ناقد وباحث سينمائى .
- مخرج، فنان قدير ، وزارة الثقافة.
- المشرف على قسم السينما بمجلة " السينما والمسرح " الصادرة عن الهيئة العامة للسينما بوزارة الثقافة (١٩٧٥ - ١٩٧٩) .
- مدير تحرير مجلة " الفنون " الصادرة عن الاتحاد العام للنقابات الفنية فى مصر .
- رئيس تحرير مجلة " الفنون " (١٩٩٨ - ٢٠٠٩) .
- عضو اللجنة العليا والمكتب الفنى لمهرجان القاهرة السينمائى الدولى من عام ١٩٨٦ .
- شارك فى تاسيس مهرجان القاهرة الدولى لسينما الأطفال ١٩٩١ .
- شارك فى تاسيس جمعية نقاد السينما المصريين ١٩٧٢ .
- عضو اللجنة العليا للدراما باتحاد الإذاعة والتليفزيون حتى ٢٠٠٩ .
- عضو مجلس إدارة نادى القاهرة للسينما ١٩٧٠ - ١٩٩٠ .
- عضو اللجنة العليا للقراءة فى قطاعات الإنتاج الدرامى بوزارة الاعلام .
- نشرت مقالاته وبحوثه منذ الستينيات فى معظم المجلات المصرية والعربية ومنها : المسرح والسينما - السينما - الفنون - الهلال- سطور - المجلة - العربى الكويتية - المنتدى الإمارات - البيان الكويتية - الفنون الكويت - الدوحة قطر - أخبار النجوم - مطبوعات نوادى السينما والثقافة الجماهيرية .
- شارك فى معظم البرامج السينمائية المتخصصة فى القنوات التليفزيونية المصرية والعربية .

*** من مؤلفاته السينمائية :**

- «الشخصية العربية فى السينما العالمية» طبعة أولى ٢٦٠ صفحة ١٩٨٧ .
- «الكاميرا فى أعماق العنف» ١٩٩٢ .
- «اتجاهات سينمائية » ١٩٩٤ .
- Egypte 100 ans de cinema ١٩٩٥فرنسا ، مع آخرين .
- «مصر مائة سنة سينما» - مع آخرين ، إعداد ١٩٩٦ .
- «هوليوود والشعوب» ١٩٩٧ .
- «الصهيونية وسينما الإرهاب» ١٩٩٧ .
- «الشخصية العربية فى السينما العالمية» طبعة ثانية٤٧٢ صفحة ٢٠٠٢
- «اليوبيل الذهبى لمهرجان القاهرة السينمائى الدولى» - مع آخرين .
- «اليهود والسينما فى مصر» ٢٠٠٥ .
- «مصر وسينما العالم (نحو آفاق أفضل)» ٢٠١٠ .

*** تحت الطبع:**

- سينما السلطة وافلام الاحزاب .
- الكاميرا واساطير الشرق.

للنشر فى السلسلة :

* يتقدم الكاتب بنسختين من الكتاب على أن يكون مكتوباً على الكمبيوتر أو الآلة الكاتبة أو بخط واضح مقروء. ويفضل أن يرفق معه أسطوانة (C.D) أو ديسك مسجلاً عليه العمل إن أمكن.
* يقدم الكاتب أو المحقق أو المترجم سيرة ذاتية مختصرة تضم بياناته الشخصية وأعماله المطبوعة .
* السلسلة غير ملزمة برد النسخ المقدمة إليها سواء طُبع الكتاب أم لم يطبع .

صدر مؤخراً فى سلسلة
آفاق السينما

70- سينما الخوف والقلق .... أمير العمري
71- سينما الثمانينات.. طريق مفتون بالواقع .... حسن حداد
72- الصورة السينمائية .... سعيد شيمى